

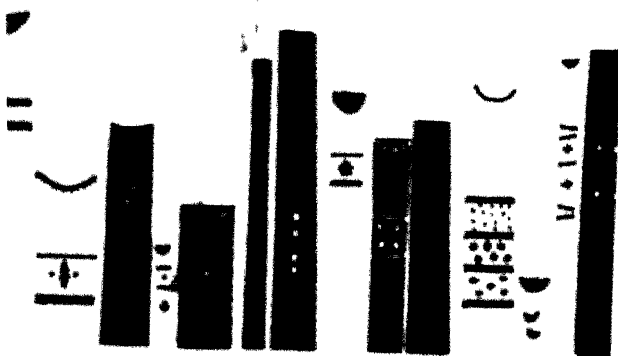
780.9 M244h

65 0X 535

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri



ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE

HISTOIRE
DE LA MUSIQUE

II

CE VOLUME, LE SEIZIÈME DE
L'«ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE»
PUBLIÉE A LA LIBRAIRIE GALLI-
MARD SOUS LA DIRECTION DE RAY-
MOND QUENEAU, A ÉTÉ ACHEVÉ
D'IMPRIMER SUR BIBLE BOLLORÉ,
LE DIX OCTOBRE MIL NEUF
CENT SOIXANTE-TROIS, SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE MAME
A TOURS.

ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉIADE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

II

DU XVIII^e SIÈCLE
A NOS JOURS



VOLUME PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION
DE ROLAND-MANUEL

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays, y compris l'U. R. S. S.
© 1963, Librairie Gallimard.*

PRÉFACE

KANSAS CITY (MO.) PUBLIC LIBRARY

LE second et dernier tome de notre Histoire de la Musique s'ouvre sur les années climatiques qui marquent, avec la mort de Jean-Sébastien Bach, le déclin de cette ère qu'en bons Français nous éprouvons quelque scrupule à dénommer baroque et l'aurore du style musical classique. L'exposé proprement historique s'interrompt aux lendemains de la guerre de 1939-1945, pour nous proposer en appendice — mais non point en conclusion, un compte rendu des diverses tendances que manifeste la musique de notre temps, sous la rubrique Situation de la Musique contemporaine. Nous espérons qu'on nous pardonnera le caractère exorbitant d'une telle tentative. A considérer les limites extrêmes qui s'imposent à l'histoire, le mur de silence à quoi nous nous heurtons, pour peu que nous interroguions le mystère des origines, nous oppose un refus qui a du moins l'avantage de la netteté, tandis que le tumulte déchirant et confus de tant de « vols épars dans le futur » risque de nous entraîner dans une enquête sans terme. Il n'est, bien sûr, d'histoire que du révolu et l'on nous répète à bon droit, depuis Sophocle, qu'il nous faut nous garder d'appeler jamais un homme heureux qu'il n'ait franchi les portes de la mort. Aussi nous fut-il conseillé de limiter notre étude aux seules musiques dont les compositeurs, ayant accompli leur carrière, ont mis à leur discours ce point final qui lui impose le sceau de l'achevé. A suivre exactement ce conseil, nous aurions été conduits à traiter des œuvres de Ravel, de Schönberg, de Berg et de Webern, de Bartok et de Falla, de Prokofiev, d'Honegger et de Poulenc, au péril imminent de négliger ce Stravinsky qu'un long règne glorieux a nanti du privilège de survivre à ses héritiers et dont chaque partition, depuis un demi-siècle et davantage, répond à notre attente par une surprise nouvelle.

Comment, au surplus, ne pas accorder quelque chose aux requêtes d'une époque qui entend serrer toujours l'actualité de plus près ? Paul Dukas, il y a quelque quarante ans, constatait déjà que la critique, lasse de s'informer toujours de la gloire au bureau des décès, avait fini par prendre le parti aventureux

666
Ref.

*d'aller s'en enquérir au bureau des naissances. Nous avons estimé, pour notre part, que ce n'était pas tomber dans un excès com-
plaisant au snobisme que de répondre de notre mieux à la curio-
sité puérile et honnête de ce lecteur de bonne volonté, sollicité
sans doute par les origines et l'évolution de notre art, mais qui
n'en est pas moins avide de connaître « la fin de l'histoire ». Et nous espérons que cet appendice, net de toute propagande
partisane, remplira sa modeste ambition de bilan provisoire.*

Notre Histoire de la Musique est sans doute, de tous les ouvrages qui composent à ce jour l'Encyclopédie de la Pléiade, celui qui réunit le plus grand nombre de collaborateurs. Nous nous sommes expliqué, dans la préface du tome premier, sur la nécessité de cette extrême division du travail, eu égard à la complexité de la matière et à la dispersion des compétences. Ces compétences, qui valent chacune d'être respectées, ne sont pas constamment d'accord les unes avec les autres. Nous avouons de bonne grâce que nous ne nous en sommes pas alarmé. La diversité des angles de prise de vue ne pouvait manquer de produire certaines disparates. Et si les contrastes, voire les conflits, se dessinent, dès le premier chapitre, à propos de la genèse du style classique, pour s'accuser davantage à mesure que l'enquête suit les courants du XIX^e siècle, n'est-ce pas le signe qu'ils répondent au rythme et au tempo du romantisme dont ils reflètent le climat ? C'est encore le romantisme, dans la mesure où il exalte, comme parle Barrès, « la fière créature supérieure à toutes les formules, ne se pliant sur aucune, mais prenant sa loi en soi-même », qui requiert et justifie la prolifération des essais monographiques.

Nous prions qu'on nous permette, pour finir, d'exprimer le vœu que ne peut s'empêcher de former le directeur responsable d'une publication collective : nous conjurons le lecteur de ne pas croire qu'avant lui nous avons mesuré l'importance d'un sujet au nombre de pages qu'on lui voit ici consacrées. Nos collaborateurs ont aussi leur tempo et leur rythme propre, qu'il convenait de respecter. Nous aurions fait conscience de brider leur élan ou de stimuler leur faconde en leur imposant le supplice du lit de Procuste. La densité du texte peut compenser la brièveté de l'exposé. Au demeurant, s'il faut en croire Valéry, les plus vastes sujets ne nécessitent pas toujours les plus abondantes lumières, au contraire parfois de thèmes plus restreints qui appellent d'amples considérations et justifient de longs développements.

Il a fallu plusieurs années pour réunir et mettre au point les éléments qui composent ce volume. En menant l'ouvrage à son terme, notre pensée va très naturellement à tant de collaborateurs dont la science et la conscience n'ont eu d'égale que la longanimité, et tout d'abord à ceux qui nous ont quittés avant d'avoir vu l'achèvement de la tâche commune. C'est le lieu de rappeler que la musicologie et la musique ont porté depuis cinq ans et porteront longtemps le deuil d'Adolfo Salazar, de Constantin Brailoin, d'Émile Haraszti, d'Edward J. Dent, de Léon Vallas, d'Eugène Borrel et de Francis Poulenc.

Je remplirai, pour terminer, le plus agréable devoir en rendant un hommage particulier à notre directeur Raymond Queneau et à ceux de nos compagnons de travail qui, pour n'être pas nommés dans le corps de l'ouvrage, n'en sont pas moins les artisans de sa publication. La tâche des collaborateurs de l'éditeur n'a pas été la moins lourde. Ils l'ont assumée avec une pertinence et un dévouement qui donnent toute l'étendue de son sens à la vertu de discrétion. Parmi eux, j'aime à remercier très affectueusement MM. Louis René des Forêts et Georges Humbrecht.

ROLAND-MANUEL.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Suivant l'usage de l'Encyclopédie de la Pléiade, ce second tome de l'*Histoire de la Musique* peut être utilisé comme ouvrage de référence. La plupart des chapitres sont suivis d'une bibliographie d'orientation, à l'exception toutefois de ceux qui traitent de sujets encore mal explorés sur lesquels aucune œuvre sérieuse n'a été publiée jusqu'à ce jour.

Bien qu'adepte de la transcription scientifique de l'alphabet cyrillique, M. Vladimir Fédorov a bien voulu adopter pour les noms russes la transcription phonétique française habituelle.

En outre, le lecteur pourra consulter à la fin du volume :

1° Un *tableau chronologique* des principaux événements de la création et de la vie musicale depuis 1720 jusqu'à 1960.

2° Un *index des noms*.

3° Un *index des œuvres*.

4° Une *table analytique*.

5° Une *table générale*.

LISTE DES COLLABORATEURS

MM. Tony AUBIN, Henri BARRAUD, Marcel BEAUFILS,
Mlle Marie-Louise BOËLLMANN-GIGOUT, MM. Eugène
BORREL, Constantin BRAÏLOIU, Mme Gisèle BRELET,
MM. Olivier CLOUZOT, Roger DELAGE, Edward J. DENT,
René DUMESNIL, Georges FAVRE, Vladimir FÉDOROV,
Marcel FRÉMIOT, Guido M. GATTI, Mlle Jacqueline GO-
GUET, MM. Fred GOLDBECK, Donald Jay GROUT, Dorel
HANDMAN, Émile HARASZTI, André HODEIR, Jens Peter
LARSEN, Jean-Étienne MARIE, Rollo MYERS, Carl de Nys,
Marc PINCHERLE, Francis POULENC, Félix RAUGEL,
Henry RAYNOR, ROLAND-MANUEL, Claude ROSTAND,
Adolfo SALAZAR, Claudio SARTORI, Mlle Renée de SAUS-
SINE, M. André SCHAEFFNER, Mme Myriam SOUMAGNAC,
MM. Denis STEVENS, Heinrich STROBEL, Hans Heinz
STUCKENSCHMIDT, José SUBIRA, Virgil THOMSON,
Léon VALLAS, Mme France VERNILLAT.

VERS LE CLASSICISME

L'OPÉRA

OPÉRA BOUFFE ET OPÉRA-COMIQUE

L'OPÉRA-COMIQUE français a trouvé sa forme définitive peu après le milieu du XVIII^e siècle. C'était, musicalement, une combinaison d'éléments français et italiens. Le but du présent chapitre est d'établir brièvement de quelle nature est l'apport respectif de chaque nation et de montrer l'influence réciproque de l'une sur l'autre, dans la première moitié du XVIII^e siècle; puis de suivre le développement de l'opéra-comique aux mains de ses premiers maîtres, jusqu'à la Révolution.

La comédie en musique, en tant que forme dramatique particulière, est une création du XVIII^e siècle. Alors que l'opéra baroque vénitien et l'*opera seria* napolitain constituaient des types cosmopolites et internationaux, qui se retrouvaient avec des caractères identiques à travers toute l'Europe, la comédie en musique, dès son apparition, se distingua par un caractère purement national et se développa principalement dans des limites nationales. Dans tous les pays elle se différenciait de l'*opera seria* par certains traits saillants : les sujets, les scènes, les personnages et le style du livret étaient empruntés à la comédie populaire et souvent aux aspects familiers de la vie quotidienne. La musique en était relativement simple, et d'expression nettement nationale; socialement, la comédie en musique appartenait à un milieu plus humble que celui de l'*opera seria*. Il n'était pas rare, non plus, que la comédie en musique fût une parodie ou une satire de celui-ci. De tous les types d'opéra national, nous ne considérerons, pour le moment, que l'*opera buffa* italien, et l'*opéra-comique en vaudevilles* français.

L'OPÉRA BOUFFE

C'est une des caractéristiques de l'opéra italien du XVII^e siècle d'entremêler scènes comiques et tragiques

dans un même ouvrage. Les réformes de Zeno et de Métastase, en abolissant ces mélanges incongrus, ont contribué indirectement au développement et à l'émancipation de l'opéra-comique.

Il y avait deux genres de spectacles. Le plus ancien était la *commedia in musica*, opéra de longueur normale, sur un livret entièrement comique, dont on trouve des exemples au ^{xvii}e siècle, et qui a été pratiqué ensuite par quelques compositeurs tels qu'Alessandro Scarlatti, dans *Il Trionfo dell' onore* (1718). Mais le type véritablement caractéristique du ^{xviii}e siècle, c'est l'*intermezzo* qui se développe à Naples vers 1710 et qui, à l'origine, devait, comme d'ailleurs son nom l'indique, servir de divertissement entre les actes d'une pièce ou d'un *opera seria*. Ceux-ci comportaient généralement trois actes et, par conséquent, il fallait deux *intermezzi*. Au début, les deux *intermezzi* étaient sans rapport l'un avec l'autre; mais plus tard, on utilisa le même sujet, divisé en deux parties, pour l'insérer entre les trois actes de la représentation. Finalement, on relia les deux actes, et l'*intermezzo* fut représenté comme un tout faisant pendant à un *opera seria*, ou parfois comme une production entièrement indépendante. Les premiers *intermezzi*, écrits en dialecte napolitain, empruntaient leurs personnages et leurs sujets à la *commedia dell' arte* ou aux farces populaires : le capitaine fanfaron, la vieille nourrice, le docteur (un charlatan prétentieux), le valet comique à l'esprit vif; l'histoire du vieillard riche, infatué de sa personne, amoureux d'une jeune fille qui le berne et qui épouse son jeune prétendant; ou encore celle du marin qu'on croyait depuis longtemps disparu, et qui revient au moment même où sa jeune femme est sur le point d'épouser un mari plus jeune, etc.

La musique de ces *intermezzi* est généralement l'œuvre d'obscurs compositeurs restés pour la plupart anonymes; mais peu à peu, des compositeurs connus d'*opera seria* se tournèrent vers cette forme nouvelle, et parmi eux Alessandro Scarlatti, Leo, Vinci, Pergolèse, Hasse, Rinaldo da Capua.

Parmi les centaines d'*intermezzi* si rapidement montés et si vite oubliés, pendant la première partie du ^{xviii}e siècle, celui qui a gardé, à juste titre, sa place au répertoire jusqu'à nos jours, c'est *la Serva padrona* (*la Servante maî-*

tresse) de Pergolèse, représenté pour la première fois à Naples en 1733, et que l'on peut considérer comme l'exemple parfait de l'opéra bouffe. Comme la plupart des œuvres de ce type, *la Serva padrona* n'emploie qu'un nombre restreint d'acteurs, en fait, deux seulement : un soprano et une basse, plus un troisième personnage muet. L'orchestre est composé de cordes et d'une basse continue. Le sujet en est simple : Serpina, jeune servante autoritaire, exploitant la jalousie de son vieux maître Uberto, le persuade de l'épouser et devient ainsi la maîtresse de maison. Typiques de l'opéra bouffe, les airs de basse d'Uberto, en forme de vigoureux allégros, sont d'un style comique délicieusement spontané, qui unit parfaitement les paroles, la musique et l'action :



Les airs *andante cantabile*, avec quelques touches chromatiques d'un pathétique burlesque, sont moins fréquents. La diversité des airs, non seulement dans cet ouvrage, mais dans l'opéra bouffe en général, contrastait nettement avec l'*opera seria* de cette époque, où le *da capo* prévalait presque exclusivement. Dans l'opéra bouffe, le dialogue, comme dans l'*opera seria*, est confié au *recitativo secco*. On usait du *recitativo accompagnato* occasionnellement, et souvent dans la nette intention de parodier le style dramatique intense de l'*opera seria*.

La présence de la voix de basse dans l'opéra bouffe contribua à en fixer l'une des caractéristiques : l'emploi

des ensembles, qui alla croissant au cours du XVIII^e siècle. L'*opera seria*, où prédominait le chant solo, ne leur laissait que peu de place, à l'exception des duos, et même ceux-ci ne différaient guère, dans leur style musical ou leur fonction dramatique, de l'aria solo. Mais dans l'opéra bouffe, l'habitude s'introduit de terminer chaque acte, ou en tout cas le dernier, par un finale concertant auquel prennent part tous les personnages. Le déroulement rapide du drame ne permettait plus à l'ensemble d'être un simple « morceau » : il fallut trouver le moyen d'en combiner la musique à une action dramatique continue qu'elle viendrait renforcer.

Nicola Logroscino, « le dieu de l'opéra bouffe », dont les œuvres se jouaient à Naples depuis 1738, fut le premier à tenter de résoudre ce problème en composant toute la musique du finale en accord avec l'action, sans divisions conventionnelles ou autres principes d'organisation musicale. Le Vénitien Baldassare Galuppi expérimenta avec ce qu'on est convenu d'appeler le finale « en chaîne » qui divise l'action de telle manière que chaque élément pouvait être traité comme un morceau séparé. Plus tard, la structure dramatique et musicale de l'ensemble final dans les œuvres des principaux compositeurs italiens d'opéras bouffes après 1750 — plus particulièrement Piccinni, Anfossi, Guglielmi et Paisiello — prépare la voie aux finales symphoniques magistraux de Mozart.

L'opéra bouffe, comme certaines formes plus légères d'opéra dans d'autres pays, subit, dans la seconde partie du XVIII^e siècle, une évolution qui le conduisit à s'inspirer de sujets plus divers, plus raffinés, empruntant certains traits au roman sentimental, ainsi qu'à d'autres éléments préromantiques, qui s'accompagnèrent d'un développement dans la variété et la valeur expressive de la musique. Cette évolution qui doit son origine, pour une large part, aux comédies et livrets de Goldoni, et à la musique de Piccinni et Paisiello, se termina avec Mozart (*les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*) et Cimarosa (*le Mariage secret*). Sans essayer d'examiner en détail cette dernière phase de l'opéra italien, tournons-nous maintenant vers la France, et suivons le destin de cette forme essentiellement française : l'opéra-comique, dans la première partie du XVIII^e siècle.

L'OPÉRA-COMIQUE EN VAUDEVILLES

L'opéra-comique français ne s'est pas, comme l'opéra bouffe en Italie, développé parallèlement à l'opéra régulier, mais plutôt en opposition avec celui-ci. Le privilège exclusif accordé à l'Académie royale de Musique en 1669, et confirmé sous le règne triomphant de Lully, empêchait tout autre théâtre de Paris de lui faire concurrence dans le domaine de l'opéra. Aussi, quand, peu après 1700, quelques petits théâtres éphémères s'ouvrirent à la Foire de Saint-Germain et de Saint-Laurent et présentèrent au public de petites comédies et pantomimes entremêlées de chansons, ils se virent bien vite accablés par une série de procès qui, après bien des années, se terminèrent par un compromis : les directeurs de ces petits théâtres obtenaient, en échange d'une redevance annuelle à l'Opéra, le privilège de donner une quantité limitée de musique dans leurs productions.

Le Théâtre de la Foire et son rival, le Nouveau Théâtre Italien, présentèrent, à partir de 1715, des centaines d'œuvres de caractère comique ou fantastique, dans lesquelles un dialogue parlé alternait avec des chansons de style populaire. Les livrets de ces « opéras-comiques », comme on avait l'habitude de les appeler, offraient un mélange des styles français et italien. Les pièces, écrites sur le modèle de l'ancien théâtre italien installé à Paris au ^{xvii}e siècle, avec les personnages de la *commedia dell' arte* (Arlequin, Mezzetin, Scaramouche, Colombine, etc.) étaient des farces plus ou moins stéréotypées, ou des sortes de revues agrémentées de scènes fantastiques (souvent dans un cadre oriental), d'allusions à l'actualité, de parodies et de satires. La musique était purement française. La limitation du nombre des musiciens et des chanteurs excluait les ballets, les chœurs et les arias comparables à ceux de l'opéra — mais le public auquel ce théâtre s'adressait n'était pas particulièrement épris du style grandiose et pompeux de la tragédie lyrique. Les chansons, au début, n'étaient guère que des airs populaires (principalement des « vaudevilles »), sur lesquels les auteurs écrivaient des paroles. Plusieurs centaines de ces airs connurent une vogue plus ou moins

longue pendant la première moitié du XVIII^e siècle, et on peut en trouver un grand nombre dans les suppléments musicaux des volumes du Théâtre de la Foire et dans certaines autres collections semblables. Dans un genre nécessairement limité, on trouve une surprenante variété de mélodies; beaucoup d'entre elles ont gardé intacts leur fraîcheur, leur charme, leur vivacité habile et malicieuse. Ce qui est peut-être plus fascinant encore que les mélodies elles-mêmes, c'est la technique subtile dont font preuve bien des auteurs et des arrangeurs dans l'art de choisir les chansons les mieux adaptées à une situation donnée : non seulement certains airs convenaient particulièrement à l'expression de certaines actions ou de certains sentiments, mais il y avait également une possibilité de double entente ou d'allusion cachée dans le fait que chaque mélodie avait son « timbre » ou étiquette, mot ou phrase qui l'identifiait. Ainsi, lorsque les paroles avaient un double sens, l'emploi de l'air : « *Vous m'entendez bien* » exprimait cette idée; ou bien, lorsqu'une promesse était faite sans qu'on ait l'intention de la tenir, l'air « *Attendez-moi sous l'orme* » suggérait la tromperie.

Le premier auteur qui comprit les possibilités artistiques des vaudevilles mêlés aux opéras-comiques a été Lesage, qui trouva un successeur et un émule en Piron. Mais le maître incontesté de l'opéra-comique fut Charles-Simon Favart, dont les œuvres les meilleures et les plus originales datent de la période qui va de 1740 à 1760.

Les sources musicales du répertoire traditionnel des vaudevilles de l'opéra-comique au début du XVIII^e siècle n'ont jamais été étudiées à fond. Sans aucun doute, beaucoup de ces airs remontent au XVI^e siècle, et peut-être plus loin encore. On peut retrouver la trace de certains autres dans les recueils de chansons du XVII^e siècle; beaucoup d'autres enfin étaient les airs favoris des opéras de Lully et de ses successeurs. Avec le temps, le répertoire changeait : on abandonnait les vieux vaudevilles, qu'on remplaçait par des « airs nouveaux » tirés d'opéras à la mode, de ballets et de cantates. Sans compter quelques mélodies récemment composées, ces changements ne se faisaient pas sans opposition de la part des défenseurs des airs anciens, comme le prouvent certaines revues du Théâtre de la Foire, telles que les *Couplets en*

procès (1739) de Lesage, où la question est débattue en détail. Outre les vaudevilles et autres mélodies empruntées qui formaient l'essentiel du contenu musical des premiers opéras-comiques, il y eut aussi, dès le début, une part de musique originale qui augmenta avec les années : des ouvertures, quelques petites symphonies descriptives, parfois des ensembles, et en particulier le « vaudeville final », sorte de finale semblable à celui des opéras bouffes italiens, mais généralement en strophes, et souvent accompagné de danses et de chœurs, à la manière des ballets d'opéras. Tout ceci fut l'œuvre de compositeurs obscurs, attachés au Théâtre de la Foire et au Théâtre Italien, parmi lesquels nous pouvons citer Jean-Claude Gillier et Jean-Joseph Mouret. Certaines de ces œuvres étaient assez compliquées, et exigeaient des chanteurs professionnels en plus des acteurs habituels du théâtre, tout juste capables de chanter des airs de vaudeville.

LA QUERELLE DES BOUFFONS

Vers le milieu du XVIII^e siècle, l'opéra-comique s'était fait une place modeste encore, mais assurée, dans l'estime du public parisien, et il avait acquis un caractère et un style musical distincts. Le conflit entre les anciens et les nouveaux airs, entre la musique traditionnelle et la musique nouvellement composée, existait toujours, mais ce conflit se trouva subitement résolu et la carrière de l'opéra-comique profondément modifiée par un de ces événements imprévisibles qui interviennent avec une soudaineté dramatique dans l'évolution générale de la musique.

Entre le mois d'août 1752 et février 1754, une troupe venue d'Italie présenta à Paris une douzaine d'opéras bouffes. Leur succès fut énorme et immédiat ; il suscita même aussitôt une querelle littéraire et musicale, devenue célèbre sous le nom de « querelle des Bouffons ».

Ce n'était pas la première fois, au XVIII^e siècle, que Paris entendait des opéras italiens. Il y avait eu précédemment des représentations en 1729 et en 1746, mais qui ne semblaient pas avoir fait grande impression ni sur le public, ni sur les critiques. Et la querelle

des Bouffons n'était pas la première bataille que se livraient la musique française et la musique italienne.

Le premier opéra présenté par les « buffonistes » avec un succès durable a été *la Serva padrona* (*la Servante maîtresse*) de Pergolèse. Les autres étaient composés par des auteurs populaires en Italie, qu'il est d'autant plus inutile de citer qu'il s'agit d'œuvres qui n'étaient plus ou moins que des pastiches. En général, ces œuvres étaient représentatives du style « bouffe » à la mode en Italie. Le sujet typique consistait en une série de péripéties comiques, où deux ou quatre personnages participaient à une seule intrigue sans aucun épisode étranger à l'action, qui tirait ses effets de sa propre rapidité et de l'expression réaliste des sentiments, au moyen d'un langage musical vif et bien adapté, qui exigeait des chanteurs un haut degré de virtuosité et de finesse psychologique. Les solos étaient le plus souvent écrits sur le modèle *da capo*, ou sur une de ses formes abrégées. Les finales habituels, en général des duos, suivaient de près l'action dramatique sans chercher à produire de forme musicale cohérente, et ils étaient caractérisés par un échange de phrases courtes et rapides.

Le seul ouvrage qui se distingua nettement des autres par la forme fut *Bertoldo in corte* de Ciampi, sur un livret de Goldoni, qui, selon la nouvelle mode, mettait en scène un couple de paysans vertueux qui préféraient à la corruption de la vie de société l'honnête douceur de leur existence rurale. Ce thème, avec de nombreuses variantes, devint, par la suite, très fréquent dans l'opéra-comique français. *Bertoldo* fut parodié par Favart, qui en tira un de ses plus grands succès : *Ninette à la cour* (1755), où il utilisait non seulement la musique de Ciampi, mais encore celle d'autres opéras du style « bouffe ».

Il convient de noter ce fait remarquable, que, pendant toute la durée de la querelle des Bouffons, personne, ou presque, ne remarqua qu'il ne s'agissait point d'une controverse sur les mérites respectifs de l'opéra bouffe italien et de l'opéra-comique, mais d'une comparaison entre l'opéra bouffe et l'*opéra seria* français de Rameau et de Mondonville. L'opéra-comique semble avoir été considéré comme trop vulgaire pour mériter l'attention.

Mais le grand enthousiasme pour l'opéra bouffe fut certainement comme un arrêt de mort pour le vieil

opéra-comique en vaudevilles. Contant d'Orville écrit en 1768 : « Comme après une calamité publique, lorsque les flammes ont ravagé les bâtiments gothiques d'un quartier, les matériaux échappés à l'incendie sont assemblés pour en construire des maisons dans le goût moderne, ainsi nous, après la perte des chanteurs italiens, nous avons glané, picoré ce que nous avons pu de leur musique, et à l'aide de quelques paroles françaises nous avons élevé un édifice léger, il est vrai, sans consistance, qui par lui-même n'est rien... et qui, travaillé par d'habiles artistes, ne fera jamais un genre, mais peut devenir un *rien* fort agréable. » (*Histoire de l'opéra bouffon*, I, 12.) Comme tous les historiens de son temps, Contant d'Orville place le début de l'opéra-comique français à l'époque des premiers imitateurs de l'opéra bouffe, et paraît ignorer un demi-siècle de comédies vaudevilles, comme si ces dernières n'avaient jamais existé. Le moins qu'on puisse dire de cette attitude, c'est qu'elle exagère l'influence italienne.

L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS

LES ARIETTES REMPLACENT LES VAUDEVILLES

L'opéra-comique, au cours des quarante dernières années du XVIII^e siècle, devait effectivement beaucoup aux opéras bouffes italiens. C'est de ces modèles que les auteurs apprirent à condenser et à simplifier l'intrigue, à éliminer les scènes épisodiques et à abandonner le royaume de la féerie et du fantastique au profit du monde de la vie quotidienne, avec ses types plus humbles, plus réels.

Les compositeurs français étaient pleins de respect pour la technique instrumentale et vocale des Italiens, et avaient l'ambition d'écrire pour le théâtre comique français des ouvrages où la musique ne serait pas seulement un appoint décoratif, mais un facteur de poids et d'une importance égale à celle du drame. Ils n'essayèrent guère, cependant, d'imiter le *recitativo secco*

à l'italienne, préférant le dialogue parlé, comme dans la vieille comédie vaudeville. Leur musique, quoique très influencée par leurs modèles italiens, sut préserver certaines caractéristiques importantes et bien françaises, et le style mélodique de beaucoup de leurs airs, l'usage constant qu'ils faisaient des finales en « vaudevilles » étaient des signes distinctifs de leur héritage national.

La première étape de transition, qui dura environ dix ans, voit le remplacement progressif des vaudevilles par des airs ou « ariettes », comme on les appelait en France à cette époque. Neuf des douze opéras bouffes, qui avaient été donnés en traductions ou adaptations libres (parodies) avant 1756, utilisaient soit la musique italienne originale, soit des airs italiens provenant d'autres sources, soit des ariettes composées par des Français.

Des ouvrages français originaux commencèrent alors à paraître. Le plus célèbre parmi ces derniers est *le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau (1752), qui utilisait des récitatifs de style italien à la place du dialogue parlé, mais qui, à part cela, est un modèle de musique française, avec ses ariettes sentimentales, touchantes de simplicité, ses petits airs et ses chœurs dans le style des vaudevilles, et un usage fort adroit de la langue française, pour un homme qui, un an plus tard, devait s'élever avec véhémence contre son emploi!... Il faut signaler également une œuvre imitée de l'opéra bouffe italien, *les Troqueurs*, livret de Vadé, musique de Dauvergne, représentée pour la première fois à la Foire de Saint-Laurent en 1753.

Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, joua un bon tour aux adeptes de l'opéra bouffe en attribuant la musique des *Troqueurs* à un compositeur italien imaginaire habitant Vienne. Et quand l'ouvrage eut obtenu un succès enthousiaste auprès des ennemis de la musique française, il révéla que son auteur était bel et bien français. Si l'ouverture et les ariettes de Dauvergne étaient, comme ses récitatifs et ses ensembles, de style italien, l'ouvrage contenait encore deux vaudevilles et s'achevait sur un divertissement de danses et d'airs à la manière des vieux opéras-comiques.

Dans une œuvre comme *Annette et Lubin* de Favart (1762), on trouve dans la même partition un mélange

de divers styles particuliers, arrangé et composé en partie par Blaise : des airs imités de l'opéra italien (en particulier *Adriano in Siria* de Hasse), des airs de certains compositeurs français comme Philidor, Campra, Sodi, Gaviniès, La Borde, Rousseau, des duos, des ensembles et certaines ariettes dans le style italien. Cet ouvrage, qui obtint un succès sans précédent en France et à l'étranger, représente le type d'opéra-comique dans la vieille tradition de la comédie vaudeville. Dans une « revue » donnée à la Foire Saint-Laurent en 1760, intitulée *le Procès des ariettes et des vaudevilles* (imité des *Couplets en procès* de Lesage), Favart essaie encore de réconcilier les deux genres. Mais il fut finalement obligé de céder au goût du public qui ne voulait que de la musique nouvelle. A partir de 1762, on peut constater nettement la victoire des ariettes sur les vaudevilles. Cette même année, le Théâtre de la Foire est absorbé par le Théâtre Italien, et un nouveau contrat, conclu avec l'Opéra en 1766, confirme l'ancienne interdiction faite « aux ouvrages de *musique suivie*, tels que *les Troqueurs*, et autres de pareille nature ». La forme classique de l'opéra-comique était donc établie de manière permanente : une pièce en dialogue parlé, entremêlée de chansons originales, telle est la forme des opéras-comiques des maîtres de la dernière partie du XVIII^e siècle, parmi lesquels les plus importants furent Duni, Gluck, Philidor, Monsigny, Grétry et Dalayrac.

LA COMÉDIE MÊLÉE D'ARIETTES

Egidio Romoaldo Duni était un Napolitain qui avait été l'élève de Durante, et avait occupé la charge de maître de chapelle à Parme depuis 1748. A son arrivée à Paris en 1757, il devint l'un des plus âpres défenseurs de l'opéra en langue française. Il obtint immédiatement un triomphe avec la mise en musique d'une petite comédie d'Anseaume, *le Peintre amoureux de son modèle*, qui contenait un certain nombre de vaudevilles et des ariettes de style italien. Puis vint une autre œuvre importante : *l'Isle des fous*, pièce en deux actes faite de petites scènes détachées, genre très répandu aux débuts du Théâtre de la Foire, et connu sous le nom de « pièces à tiroirs ». Dans *le Milicien* (1763), Duni a créé un des personnages

favoris de l'opéra-comique, celui du vieux soldat, comique, bourru, bon cœur néanmoins. Il faut encore citer les *Deux Chasseurs et la laitière*, petite comédie pastorale d'Anseaume, pour laquelle Duni écrivit quelques-uns de ses airs les plus charmants et qui obtint également un grand succès. *L'École de la jeunesse* (1765), d'après la tragédie de Lillo, *George Barnwell*, fut l'un des premiers opéras-comiques à représenter un drame bourgeois avec des scènes extrêmement émouvantes, auxquelles Duni adapta une musique d'un style vigoureux et sévère. La même année, il écrivit la musique d'une pittoresque et expressive comédie fantaisie : *la Fée Urgèle, ou Ce qui plaît aux dames*, sur un livret de Favart. *La Clochette*, autre comédie en un acte, d'après une comédie pastorale d'Anseaume (1766), développe un des thèmes favoris de l'opéra-comique du XVIII^e siècle : le culte de la vie rurale où la vertu et la bonté naturelle des bergers et des paysans s'opposent aux mœurs artificielles et aux vices de la cour et des villes. Cette dernière œuvre de Duni, critiquée à l'époque et considérée comme démodée, contenait cependant de jolis passages, en particulier le récitatif et le duo de la scène xv, avec une imitation de « la clochette » dans l'accompagnement d'orchestre, et le style réaliste de la comédie bouffe. Le motif de la clochette reparait au vaudeville final avec le refrain : « *Tout en faisant drelin* ». Si Duni ne doit pas être compté parmi les meilleurs compositeurs d'opéras-comiques, on ne peut contester son importance en tant que précurseur. Il fut le premier à obtenir des succès durables avec une musique entièrement nouvelle et originale sur des livrets français. Il aspirait à réconcilier le style français et le style italien, bien qu'on ne puisse dire qu'il y soit parvenu. Par contre, il a été l'un des premiers à définir clairement certains types et certains sujets d'opéra-comique, qui devaient être développés plus tard par d'autres compositeurs : la comédie farce à l'intrigue amoureuse, très proche de l'opéra bouffe italien, la pastorale, ou paysannerie, déjà illustrée par Favart dans son *Annette et Lubin*, et par J.-J. Rousseau avec *le Devin du village* ; le conte féerique, qui avait débuté avec Anseaume et *Cendrillon* de Laruelle en 1759 ; et le drame sentimental qui devait connaître une si grande popularité à la fin du XVIII^e siècle.

LES OPÉRAS-COMIQUES DE GLUCK

Afin de respecter l'ordre chronologique, nous devons nous occuper maintenant des opéras-comiques de Gluck, bien que ceux-ci, n'ayant pas été connus immédiatement en France, n'aient pas eu d'influence directe sur les compositeurs français cités plus bas. Entre 1755 et 1768, l'opéra-comique était aussi familier au public de Vienne et de Schönbrunn qu'il l'était à celui de Paris. La longue liste des œuvres représentées par la troupe française de Vienne comprend, en plus des comédies vaudevilles, presque toutes les œuvres nouvelles importantes des compositeurs d'opéra-comique français. Pour satisfaire le goût des Viennois, ces œuvres subissaient souvent des changements plus ou moins importants. La tâche d'arranger une douzaine de ces opéras-comiques et, au besoin, d'y ajouter de nouvelle musique, avait été confiée à Gluck entre 1755 et 1764. Au début, Gluck se contentait d'arranger la musique qu'il recevait, mais peu à peu il remplaça les ariettes et les vaudevilles originaux par ses propres compositions. En 1761, la musique du *Cadi dupé*, dont le livret était de Lemonnier, fut complètement réécrite, et, en 1764, pour *la Rencontre imprévue*, la partition était entièrement de Gluck. Ce fut son dernier opéra-comique, quoique plus tard il arrangeât quelques-uns des précédents pour les faire représenter à Paris. L'importance de ces dix années, pendant lesquelles Gluck s'occupa presque uniquement d'opéras-comiques français, semble avoir échappé parfois aux historiens. Ce n'est certainement pas par une simple coïncidence que, pendant les années mêmes où il envisageait des projets de réforme de l'opéra — qu'il allait formuler si clairement dans la fameuse préface d'*Alceste* — Gluck s'efforçait d'assimiler le style français, effort qui devait plus tard porter ses fruits. C'est ainsi que *la Rencontre imprévue* ou *les Pèlerins de la Mecque*, comédie arrangée par Dancourt, d'après un spectacle donné au Théâtre de la Foire en 1762, devint un opéra-comique dans le cadre oriental si populaire au XVIII^e siècle. Par son orientalisme et par le traitement de l'intrigue, cet opéra peut être considéré comme le précurseur de *l'Enlèvement au sérail* de Mozart. (Mozart a d'ailleurs écrit une série de

dix variations sur un thème tiré de *la Rencontre* : l'air intitulé *Les hommes pieusement...*, k. 455.) La partition de Gluck offre une extraordinaire diversité de moyens d'expression et de formes : il y a des airs sur des rythmes de danse français et dans le style des vaudevilles, des chansons comiques pour basse bouffe, des ensembles très animés, des solos compliqués dans le style italien, et un certain nombre de mélodies lyriques, tendres et expressives, dans le mode majeur, d'une sérénité toute classique et pleine de retenue qui rappelle le « *Che farò senza Euridice ?* » d'*Orfeo*. La proportion importante des ensembles, dix sur trente-quatre, rappelle l'opéra-comique français, et est beaucoup plus élevée que dans les opéras italiens. Ajoutons que les ouvertures des opéras-comiques de Gluck sont d'habitude d'un seul mouvement et plus intimement liées au ton du drame que ne le sont ordinairement les ouvertures de cette époque. L'ensemble symphonique habituel — quintette à cordes avec deux flûtes, hautbois, bassons et cors — a été augmenté dans *la Rencontre imprévue* par l'adjonction d'un piccolo et d'une variété d'instruments à percussion pour les effets de « turqueries ».

PHILIDOR

A Paris, le premier compositeur important après Duni fut François-André Danican Philidor, issu d'une famille de musiciens distingués, et aussi connu comme compositeur que comme grand joueur d'échecs. (Il a publié, en effet, en 1748, une *Analyse du jeu d'échecs*, et son nom s'est perpétué dans l'ouverture classique connue sous le nom de « défense de Philidor ».) Le style musical de Philidor est énergique, sûr et puissant. Mieux doué peut-être que les autres musiciens de son temps pour les effets dramatiques, il possédait une solide connaissance de la technique de la composition musicale, et ne donnait jamais l'impression — comme c'était le cas de Duni et de Monsigny — d'être plus capable d'inventer de jolis airs que de les doter d'une richesse d'harmonie et de contrepoint. Les premiers succès de Philidor furent *Blaise le savetier*, en 1759, et *le Jardinier et son seigneur*, en 1761, d'après deux comédies de Sedaine. La musique du premier est remarquable par sa verve comique, tandis

que le second nous séduit par ses qualités descriptives. *Le Jardinier* est l'un des premiers opéras où une touche de satire sociale se mêle aux images idylliques de la vie pastorale : « Ces seigneurs-là, » dit, par exemple, un des personnages, « n'ont qu'un doigt pour faire du bien; ils en ont neuf pour faire du mal. » Cette première note menaçante devait aller s'amplifiant pendant trente années, faisant de l'opéra-comique, comme l'observe Abert, les « Sturmvögel » (les oiseaux de malheur) de la Révolution. L'œuvre de Philidor se poursuit par *le Maréchal ferrant* (1761), *Sancho Pança* (1762), *le Bûcheron* (1763) et *le Sorcier* (1763). Son chef-d'œuvre *Tom Jones*, « comédie lyrique » de Poinciset, d'après le roman populaire de Fielding, fut présenté en 1765. Cette œuvre, de même que *l'École de la jeunesse* de Duni, parue la même année, était un drame pathétique et mouvementé; Philidor sut lui donner le ton qui convenait grâce à une vigueur, une sensibilité, une vivacité et un pittoresque qui ont rarement été atteints dans tout l'opéra-comique du XVIII^e siècle. Particulièrement admirables sont l'air où le chevalier Western chante les gloires de la chasse, au premier acte, le fameux septuor de l'acte II et le récitatif de Sophie ainsi que l'air « O toi qui ne peux m'entendre », à l'acte III. Aucune des œuvres de Philidor qui succédèrent à *Tom Jones* ne fut aussi réussie, et aucune n'obtint un aussi grand succès. Il écrivit un opéra en 1769, *Ernelinde*, et un de ses derniers ouvrages, un charmant petit opéra-comique dans le goût oriental, *la Belle Esclave*, fut représenté en 1787.

MONSIGNY

Pierre-Alexandre Monsigny, dont la carrière de compositeur va de 1759 à 1777, s'oppose par bien des aspects à Philidor. Doux et presque féminin, mélodiste-né, il se montre excellent dans les parties descriptives, mais il avait fort peu de science et était incapable de soutenir le développement logique de ses idées musicales. Il débuta, comme tous les compositeurs de sa génération, par des comédies farces à intrigue imitées de l'opéra bouffe (*les Aveux indiscrets*, 1759; *le Maître en droit*, 1760) qui contenaient des vaudevilles et des ariettes parodiées. Dans son meilleur ouvrage, *On ne s'avise jamais de tout*

(1761), sur un livret de Sedaine, la musique était entièrement originale. *Le Roi et le fermier* (1762), imité par Sedaine du drame de Dodsley *The King and the Miller of Mansfield* (*le Roi et le fermier de Mansfield*), et *Rose et Colas* (1764), livret de Sedaine, sont d'excellents exemples d'idylles paysannes à la mode de l'époque, et contiennent des passages très réussis dans ce style sentimental et pittoresque particulier à Monsigny. Son meilleur ouvrage, *le Déserteur* (1769), « marque une étape décisive dans l'évolution de l'opéra-comique vers un art plus simple, débarrassé des personnages de convention, et dont la force résidera surtout dans une émotion plus pure, plus profondément humaine » (Cucuel, *les Créateurs de l'opéra-comique français*, p. 142). L'air de Louise, au début du premier acte, nous donne une idée des dispositions tendres et sentimentales si caractéristiques de Monsigny :



Cet ouvrage est certainement, parmi les opéras-comiques du XVIII^e siècle, l'un des meilleurs, et, historiquement, l'un des plus importants. Malgré certaines insuffisances évidentes de la technique musicale, on s'étonne que Grimm ait pu dire de cette œuvre qu'elle était « informe et inexpressive ». *Le Déserteur* eut une longue carrière en France, Allemagne, Angleterre et

Amérique, et on retrouve encore certains échos de son style chez Méhul, Boieldieu et même Massenet. Parmi les derniers ouvrages de Monsigny, mentionnons le conte féerique de Favart, *la Belle Arsène* (1773), et *Félix, ou l'Enfant trouvé*, de Sedaine (1777), excellente partition que la postérité a injustement négligée.

GRÉTRY

Nous ne pouvons qu'esquisser brièvement la carrière et les œuvres de la plus importante figure du XVIII^e siècle dans le domaine de l'opéra-comique : André-Ernest-Modeste Grétry. Né à Liège en 1741, Grétry étudia à Rome durant huit ans et vint à Paris en 1767, où il devint immédiatement célèbre. Il continua à composer à profusion des opéras-comiques et d'autres ouvrages jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Une édition encore incomplète de son œuvre a été publiée sous les auspices de l'Académie royale de Belgique. Ses *Mémoires ou Essais sur la musique*, publiés pour la première fois en 1797, nous renseignent sur la vie musicale de son temps, et exposent ses idées personnelles sur l'esthétique musicale, où l'on sent nettement l'influence des encyclopédistes. Pour nous permettre peut-être de mieux comprendre la place de Grétry dans l'histoire de l'opéra-comique, il faut examiner les diverses contributions qu'il a apportées aux différents types ou genres pratiqués pendant les deux décades précédant la Révolution. *Le Tableau parlant* (Anseaume, 1769) est une comédie parade dans la manière du Théâtre de la Foire, dans laquelle Grétry prouve à quel point il a assimilé et maîtrisé le style vivant et nerveux de l'opéra bouffe. Avec la « comédie-ballet », *Zémire et Azor* (1771), sur un livret de Marmontel, il a produit l'un des opéras-comiques les plus réussis du siècle. C'est un des ouvrages qui fit connaître le nom de Grétry dans toute l'Europe. La Borde nous rapporte que, dans une foire en Allemagne, la pièce se jouait dans trois théâtres et en trois langues différentes, le même jour. Burney l'entendit à Bruxelles en 1772, et à Mannheim quatre éditions en furent publiées entre 1772 et 1777; il se jouait encore en Allemagne en 1790. *La Caravane du Caire* (1783), autre pièce « orientale », conti-

nua d'être reprise à Paris jusqu'en 1829. En 1773, Grétry se tourna vers l'idylle pastorale : *la Rosière de Salency* (1774) et *l'Épreuve villageoise* (1784) ont été les deux pièces les plus importantes de ce type. Une autre série de sujets, histoires et scènes du Moyen âge, qui annonce l'un des thèmes favoris du début du mouvement romantique, est inaugurée par *Aucassin et Nicolette* (1779), et continuée par *Raoul Barbe-Bleue* (1789). Mais cette tentative de Sedaine et Grétry pour recréer un style archaïque médiéval ne fut pas particulièrement goûtée du public. C'est également le Moyen âge qui servit de cadre à l'œuvre maîtresse de Grétry, *Richard Cœur de Lion* (1784), sur un excellent livret de Sedaine, d'après la légende de Richard Cœur de Lion, et de son fidèle ménestrel, Blondel. Avec *Richard*, nous entrons vraiment dans la période de l'opéra romantique. C'est la première fois qu'est utilisé le thème du « sauvetage » — thème qui se multiplia à la fin du siècle, et dont l'exemple le plus marquant est le *Fidelio* de Beethoven. La diversité pittoresque des scènes, et surtout l'émotion que provoque le spectacle de l'amour et de la loyauté de Blondel pour son roi, offraient à Grétry une occasion exceptionnelle de faire valoir ses dons. Sa partition était un résumé des différents styles perfectionnés au cours de ses premières œuvres, mais on y trouvait aussi une résonance nouvelle, une grandeur et une noblesse qui annoncent déjà Beethoven, dans l'air de Blondel, « O Richard, ô mon Roi » :



air qui, on le comprend aisément, devint le cri de ralliement des royalistes aux premières années de la Révolution. *Richard* contenait une autre nouveauté : la mélodie de Blondel — « *Une fièvre brûlante* » — revient dans tout l'opéra comme un *leitmotiv*, dont Grétry tire un effet sans précédent. Tout cela fait de *Richard Cœur de Lion* le point culminant de l'opéra-comique au XVIII^e siècle. L'importance de Grétry pour cette période vient à la fois de sa fécondité et de l'universalité de son génie. A son aise dans tous les styles, il avait à la fois la verve des Italiens, la robustesse et la solidité d'un Philidor, la tendresse et la sensibilité d'un Monsigny. De plus, il possédait un don imaginatif et poétique, lié à un pouvoir descriptif et suggestif qui, parfois, pénétrait et touchait l'auditeur au point d'atteindre la grandeur.

Parmi les contemporains de Grétry, deux compositeurs méritent d'être cités : Dezède, avec *les Trois Fermiers* (1777) et Dalayrac avec *Nina ou la Folle par amour* (1786), tous les deux dans le « genre larmoyant ». Ce dernier opéra est un exemple parfait de drame romantique et pathétique, et servit de modèle à Paisiello pour un opéra plus célèbre, qui fut présenté trois ans plus tard sous le même titre.

A la fin du XVIII^e siècle, l'opéra-comique avait évolué, amenant la création de types assez différents. L'un, s'inspirant du Théâtre de la Foire et de la vieille « comédie à vaudevilles », animé par l'exemple de l'opéra bouffe et illustré par des œuvres comme *On ne s'avise jamais de tout* de Monsigny et *le Tableau parlant* de Grétry, sans compter une multitude de petites pièces éphémères dues à des compositeurs tels que Dezède, Dalayrac et Isouard, qui tendent vers le style de l'opérette et de l'opéra bouffe d'Hervé et d'Offenbach. L'autre type, créé dans la seconde moitié du siècle, avec des œuvres comme *Tom Jones*, *le Déserteur*, *Richard Cœur de Lion*, *Nina*, préparaient l'opéra-comique romantique de Boieldieu et l'opéra lyrique de Thomas, Gounod et Massenet. L'influence de ce que nous appellerons l'opéra-comique pré-romantique fut particulièrement importante en Allemagne : toute l'école du *Singspiel* de l'Allemagne du Nord, à partir de Hiller, et, partant, l'opéra allemand de Mozart, de Beethoven, de Weber, comptent parmi leurs princi-

pales sources historiques l'opéra-comique de Philidor, de Monsigny et de Grétry.

Donald J. GROUT.

BIBLIOGRAPHIE

ARNOLDSON, Louise Parkinson, *Sedaine et les musiciens de son temps*, Paris, 1934.

BACHAUMONT, Louis PETIT de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, 36 volumes, Paris, 1771-1778.

BONNET, Georges, *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle*, Paris, 1921.

BRENET, Michel, *Grétry, sa vie et ses œuvres*, Mémoires... publiés par l'Académie royale... de Belgique, tome XXXVI, 1883.

CONTANT d'ORVILLE, André-Guillaume, *Histoire de l'opéra bouffon*, 2 vol., Amsterdam et Paris, 1768.

CUCUEL, Georges, *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, 1914.

DELLA CORTE, Andrea, *L'Opera comica italiana nel '700*, 2 vol., Bari, 1923.

DESBOULMIERS, Jean-Auguste-Julien, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, 7 vol., Paris, 1769.

FAVART, Charles-Simon, *Mémoires et Correspondances*, 3 vol., Paris, 1808.

FONT, Auguste, *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1894.

GOLDONI, Carlo, *Mémoires*, 3 vol., Paris, 1787.

GRÉTRY, A.E.M., *Mémoires ou Essais sur la musique*, 3 vol., Paris, 1797.

GRIMM, Friedrich Melchior, baron von, *Correspondance littéraire*, 16 vol., Paris, 1877-1882.

HAAS, Robert, *Gluck und Durazzo im Burgtheater*, Zürich, 1925.

HOLZER, Ludmilla, *Die komische Opern Glucks*, dans « Studien zur Musikwissenschaft », XIII, 1926.

LA LAURENCIE, Lionel de, *La musique française de Lully à Gluck*, deuxième partie : l'Opéra-comique, dans : LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique*, première partie (Histoire de la Musique).

LA LAURENCIE, Lionel de, *La grande saison italienne de 1752 : les Bouffons*, Paris, 1912.

LA LAURENCIE, Lionel de, *Deux Imitateurs français des Bouffons*, dans « l'Année musicale », II, 1912.

LESAGE, Alain-René, *Le Théâtre de la Foire*, 10 vol., Paris, 1721-1737.

MONNET, Jean, *Mémoires*, Paris, 1884.

PARFAICT, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Paris, 1743.

POUGIN, Arthur, *Monsigny et son temps*, Paris, 1908.

POUGIN, Arthur, *L'opéra-comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*, Paris, 1891.

LA QUERELLE DES BOUFFONS

LA Querelle des Bouffons est l'épisode le plus marquant de la rivalité entre la musique française et la musique italienne. Pour bien juger le débat, il faut connaître les idées du temps; aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, le langage musical ne s'était pas encore internationalisé : l'École française et l'École italienne se séparaient par une foule de particularités qui permettaient de distinguer d'emblée l'appartenance d'un chanteur, d'un instrumentiste, d'un morceau; la manière de traiter les agréments, la réalisation de la basse chiffrée, la texture harmonique, même l'intensité de la sonorité, bien d'autres détails encore permettaient à coup sûr de situer le personnage ou l'œuvre en deçà ou au-delà des Alpes.

On ne sait pas comment cet état de choses s'est établi; quoi qu'il en soit, il n'existait pas au ^{xvi}^e siècle : H. Expert a lumineusement démontré que « l'histoire de la musique de la Renaissance, c'est l'histoire de la suprématie, de l'hégémonie glorieuse du génie franco-belge sur tous les centres artistiques de l'Italie, de l'Espagne et des États germaniques ». A cette époque, les chanteurs et compositeurs du Nord jouissaient d'une telle réputation qu'on a pu écrire en 1552 : *Belgici et Galli singulare quodquam donum in canendo prae aliis nationibus habent* (les Belges et les Français sont extraordinairement doués pour le chant, — exactement ce qu'on dira des Italiens deux siècles plus tard). Et l'on ne s'étonnera pas que Palestrina ait eu pour maîtres Firmin Le Bel et Robin Mallapert, patronymes fort peu répandus dans le pays qu'arrose le Tibre...

Il semblerait donc que les Italiens, élèves des Franco-Belges, aient dû vivre en bonne harmonie avec ces derniers; or, au ^{xvii}^e siècle, on voit poindre entre eux une opposition, dont on peut déceler une cause dans un caractère de la musique française de cette époque :

La manière dont je chante
Exprime ma langueur;
Quand ce mal touche le cœur
La voix est moins éclatante.

Ainsi se lamente la Musique française dans son dialogue avec la Musique italienne (*Ballet de la Raillerie*, 1659), faisant allusion à une tradition qui remonte au Moyen âge et qui ne s'éteindra que dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Mais cette « douceur française » n'est elle-même qu'un reflet de notre esprit national : en 1636, le P. Mersenne écrivait déjà : « Les Italiens représentent avec une violence étrange la passion, au lieu que les Français se contentent de flatter l'oreille et qu'ils usent d'une douceur perpétuelle dans leurs chants. » De même Saint-Évremond se plaint de ce que « les Italiens ont l'expression outrée... profonds en musique, ils nous portent leur science aux oreilles sans douceur aucune ». Aussi les quelques représentations d'opéras italiens donnés à la cour à l'occasion de mariages princiers n'eurent-elles pas tout le succès qu'on en attendait. Lully, bien que Florentin, comprit qu'il fallait prendre parti pour la musique française contre l'italianisant M.-A. Charpentier; une sourde hostilité prend naissance entre les deux partis. On compte bien quelques éclectiques de marque — Lalande, Couperin, Leclair, même Rameau — qui auraient voulu enrichir la musique française de la fleur de l'art italien; mais à la base du dissentiment, il y a une question de tempérament national, exactement aperçue dès le XVII^e siècle par le fameux violiste Maugars qui écrit : « J'ai observé en général que nous péchons dans le défaut, et les Italiens dans l'excès. » Les démêlés entre Raguenet et Lecerf de La Viéville au commencement du XVIII^e siècle, beaucoup de notes aigres-douces échangées dans les périodiques du temps, en reviennent toujours au même point. En 1749, Fréron, parlant de l'influence italienne, gémit : « On s'accoutume à voir danser des bergers sur des airs de Démon; on souffre une déclaration d'amour précédée ou soutenue de préludes et d'accompagnemens effrayans... Nous allons renoncer à être François, abjurer notre patrie pour adopter des accens incompatibles avec la douceur et la sagesse de notre langue, et totalement opposés à la tendresse de nos sen-

timens. » D'Alembert lui-même emboîte le pas : « La musique italienne est défectueuse par ce qu'elle a de trop, la musique française par ce qui n'y est pas. »

Bien noter dans tout cela qu'il n'est question que d'opéra : à Paris, dans le vocabulaire musical de l'époque, qui dit musique dit chant, et par conséquent opéra, — le chant par excellence. « La musique instrumentale, écrit Morellet en 1771, toute seule est une langue qui s'écrit sans voyelles, comme quelques langues orientales; et si elle accompagne des paroles chantées, les voyelles sont mises »; elle est considérée, au milieu du XVIII^e siècle, comme un genre secondaire.

D'autre part, depuis longtemps, un certain relâchement régnait à l'Opéra de Paris. Si la puissante personnalité de Rameau parvenait à galvaniser le personnel, les représentations des pièces ordinaires, les reprises des chefs-d'œuvre de Lully, de Campra, de Destouches, étaient trop souvent jouées avec négligence : on avait perdu la tradition du vivant récitatif du Florentin, on alanguissait les mouvements; mis à part quelques chanteurs exceptionnels — Jélyotte, Chassé, Mlles Fel, Le-maure, Péliissier —, les coryphées étaient souvent de second ordre. Il subsiste un écho des plaintes du public à cet égard dans des opuscules comme les *Réflexions sur l'opéra* (1741) de Rémond de Saint-Mard où l'on trouve une critique des exécutions, fréquemment trop peu soignées, et qui, à la longue, indisposaient les auditeurs contre ce genre de spectacle. Et, comme il est d'usage en pareil cas, on regrette le bon vieux temps : « Il y a eu un temps où nos Musiciens exécutoient avec plus d'exactitude et de goût qu'ils ne font aujourd'hui » (Laugier). Il est à remarquer que jamais de telles censures n'avaient provoqué de réactions violentes.

LES DÉBUTS DE L'OPÉRA BOUFFE A PARIS

C'est dans un tel climat que, le 1^{er} août 1752, la troupe italienne des Bouffons fit ses débuts sur la scène de l'Opéra avec *la Serva padrona* (*la Servante maîtresse*), de Pergolèse. Avant d'aller plus loin, il faut observer qu'on

attribue souvent — et cela dès le XVIII^e siècle — le commencement de la Querelle à la publication de la *Lettre sur Omphale* (février 1752) de Grimm. Le regretté P.-M. Masson, dans sa communication du 23 mars 1945 à la Société française de Musicologie, a fait justice de cette erreur : « Cette Lettre est le dernier épisode de la polémique entre lullistes et ramistes; elle doit être dissociée très nettement de la Querelle des Bouffons. Sa publication a eu lieu six mois avant la venue des Bouffons à Paris, et la petite effervescence qu'elle provoqua est complètement calmée lors des premières représentations italiennes de l'Opéra. »

Donc, MM. Manelli, Cosimi, et Mme Tonelli donnèrent, le 1^{er} août 1752, la première des douze pièces que la petite troupe de Bambini allait présenter au public parisien, jusqu'à son départ (le 7 mars 1754), motivé par une reprise de *Platée*, de Rameau. C'étaient des œuvrettes de courte durée, très simples d'intrigue, très éloignées « de la fine observation des Lesage, des Piron, des Panard » (Cucuel); elles apportaient de l'inédit, du vivant: les héros en étaient des gens du peuple, des petits bourgeois; le décor en était simple, mais réaliste.

Le succès fut éclatant, et d'autant plus inexplicable que *la Serva padrona*, déjà jouée au Théâtre Italien en 1746, avait passé complètement inaperçue. Le 22 août, la troupe donne *Il Giocatore (le Joueur)* et le 19 septembre *Il Maestro di musica*, avec le même bonheur.

En novembre paraît un opuscule anonyme (édité En Arcadie) : *Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'opéra*; l'auteur (le baron d'Holbach), partisan des ultramontains, affecte de se scandaliser de la réussite italienne : « Le théâtre auguste de l'Opéra a (été) profané par d'indignes bateleurs... On rit à l'Opéra, on y rit à gorge déployée... Le François a abandonné la musique de ses pères; il court en foule à des productions monstrueuses et dont nous n'avions aucune idée... trois misérables intermèdes ont fasciné le public depuis trois mois. » Puis on voit apparaître le bout de l'oreille : « Après les leçons qu'on vient de nous donner, il seroit bien étonnant que nous revinssions à une musique gothique et barbare qui a fait assez longtemps notre ennui et la risée des étrangers. » Le trait final est juste (et il est encore d'actualité!) : « Des études commencées dès la jeunesse

la plus tendre et continuées pendant des années entières suffisent à peine pour former un chanteur italien; c'est assez pour les nôtres de solfier pendant quelques mois; et on les en a même quelquefois dispensés sans qu'on s'en trouvât plus mal. »

Dès lors, les hostilités sont ouvertes; il faut donner la parole à J.-J. Rousseau pour avoir une idée de la violence avec laquelle elles se déchaînèrent :

Les Bouffons firent à la musique italienne des sectateurs très ardens. Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'Etat ou de religion. L'un, plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenoit la musique françoise; l'autre, plus vif, plus fier, plus enthousiaste, étoit composé des vrais connoisseurs, des gens à talens, des hommes de génie. Son petit peloton se rassembloit à l'Opéra sous la loge de la reine. L'autre parti remplissoit tout le reste du parterre et de la salle; mais son foyer principal étoit sous la loge du roi. Voilà d'où vinrent ces noms de partis célèbres dans ce tems-là de *coin du roi* et de *coin de la reine*. La dispute en s'animant produisit des brochures. Le coin du roi voulut plaisanter; il fut moqué par le *Petit Prophète*; il voulut se mêler de raisonner, il fut écrasé par la *Lettre sur la musique française*. Ces deux petits écrits, l'un de Grimm, et l'autre de moi, sont les seuls qui survivent à cette querelle; tous les autres sont déjà morts.

Évidemment, Jean-Jacques ne se veut aucun mal; mais ici sa perspicacité est en défaut : sur la soixantaine de brochures parues en 1753 et 1754 et relatives à cette affaire, la plupart, y compris la sienne et celle de Grimm, écrites par des littérateurs, des gazetiers ou des gens du monde, n'ont aucune valeur, quoiqu'on rencontre ici ou là une remarque juste; il y en a cependant deux qui détruisent complètement les raisonnements assez pitoyables de Rousseau, l'une est de Laugier, l'autre de Rameau; mais comme elles ont paru en 1754, au moment du départ des Bouffons, on ne leur a pas prêté l'attention qu'elles méritaient.

La Querelle présente deux phases distinctes, séparées par la *Lettre sur la musique française* : dans la première, on s'occupe des Bouffons; la seconde est une réaction du patriotisme français contre le dénigrement systématique de l'auteur des *Confessions*.

La plupart des brochures, « sans lieu ni date », ne sont

pas signées; on est parvenu pourtant à percer leur anonymat et à établir une chronologie approximative. Jean-Jacques parle du *Petit Prophète*; voici le titre extravagant de ce libelle : *Fr. W. Grimm. Le petit prophète de Boehmischbroda, le correcteur des Bouffons et la guerre de l'opéra* (1753) et, en exergue : *Ici sont écrits les vingt-un chapitres de la prophétie de Gabriel-Joannes Nepomucenus Franciscus de Paula Waldstorch, dit Waldstoerchel... et il les appelle Lat. Canticum Cygni Bohemici*. Qu'on se figure une contrefaçon d'Ézéchiel relative aux Bouffons! Aujourd'hui, la plaisanterie paraît un peu lourde; mais bien des allusions, transparentes pour les contemporains, doivent échapper au lecteur du ^{xx}^e siècle. Grimm assimile l'opéra à un spectacle de marionnettes : le chef d'orchestre, à cause de son bâton de mesure, est un bûcheron, qui ferait mieux de gagner sa vie à fendre du bois dans une forêt de Bohême; les chanteurs sont ridicules avec leurs gargarismes et leurs efforts, etc. En un mot, c'est surtout une critique de l'opéra français. Toutefois, le prophète propose un rajeunissement de la musique française par « le principe italien ».

Ce pamphlet parut dans la première quinzaine de janvier 1753; il ne fut pas accueilli avec un enthousiasme unanime; Cappeval écrit à son sujet : « Cette rapsodie se fit lire par sa singularité : mais en général elle n'inspiroit que le mépris. » Entre-temps, les Bouffons avaient donné, le 30 novembre, *la Finta Cameriera* et, le 19 décembre, *la Donna superba*. Le 25 janvier, parut la *Réponse du coin du roi au coin de la reine*, où l'auteur (l'abbé de Voisenon) n'hésite pas à déclarer : « Rameau est certainement le premier homme de son siècle », ce qui ne faisait pas du tout l'affaire des assaillants pro-italiens, quoique, dans le *Petit Prophète*, on ait mis hors concours Lully et Rameau comme compositeurs, Jélyotte et Mlle Fel comme chanteurs. Aussi un *Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plainte du milieu du parterre* fit-il opposition à la brochure de Voisenon; on y trouve une remarque de bon sens : on avait fait un parallèle entre *Armide*, de Lully, et *la Donna superba*; le rédacteur (Diderot) demande qu'on fasse « le parallèle du *Médecin malgré lui* et de *Polyeucte*, et en outre celui de *Pourceaugnac* avec *Athalie*, le tout afin de prouver que les farces de Molière sont mauvaises parce que les tragédies de Corneille et Racine sont bonnes. »

C'était mettre le doigt sur la plaie : la plupart des argumentations de la Querelle sont viciées à la base parce qu'on s'acharne à comparer la tragédie lyrique française à des piécettes très proches de l'opérette.

Dans *la Guerre de l'Opéra, Lettre écrite à une dame en province par quelqu'un qui n'est ni d'un coin, ni de l'autre*, l'anonyme (Cazotte) constate que « le feu est à tous les Coins de l'Opéra; la musique italienne y est aux prises avec la musique française. Imaginez le désordre d'une guerre en même temps étrangère et civile ». De fait, la Querelle s'est déroulée en France entre Français; les Italiens n'y ont pris aucune part. Il est surtout question, dans cet opuscule, du triomphe de *Titon et l'Aurore*, de Mondonville, soutenu par le roi et Mme de Pompadour : « On crie à la merveille et au prodige; M. Rameau n'eut jamais de succès si flatteurs. » Même son de cloche dans la *Lettre sur les Bouffons* : « Jamais Rameau, le grand Rameau, si supérieur à M. de Mondonville... n'a vu dans sa plus grande gloire accueillir ses pièces les plus brillantes avec des transports si outrés. » Et pour insinuer que le succès de *Titon* est dû à une cabale montée en sa faveur, l'auteur ajoute : « Quel argument pour prouver que les applaudissements ne concluent rien en faveur de ceux qui les obtiennent! »

Puis c'est une série de pamphlets sans grande importance : *les Prophéties du grand prophète Monet*, en style apocalyptique, la *Lettre écrite de l'autre monde par l'A.D.F.* (abbé Desfontaines) à M. F. (Fréron; l'auteur réel était Suard), *l'Anti-Scurra ou Préservatif contre les Bouffons italiens* (6 février 1753), la *Réforme de l'Opéra* (9 février), les *Réflexions liriques* [sic] (16 février), — ces trois derniers opuscules écrits en vers, — puis le galimatias intitulé *l'Apologie du sublime bon mot* (28 février), le *Jugement de l'orchestre de l'Opéra*, les *Trois Chapitres ou la Vision du Mardi gras*, où on retrouve le style prophétique de l'Ancien Testament, décidément très employé dans cette affaire, la *Paix de l'Opéra*, qui reprend le *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, publié par Raguenet en 1702, d'autres encore... Au nombre et à la fréquence de ces libelles on peut mesurer l'acharnement de la lutte, dont on a pu dire qu'elle avait fait l'économie d'une guerre civile : « Les acteurs italiens ont tellement absorbé l'attention de Paris que

les brouilleries du Parlement avec la Cour, son exil, le transfèrement de la Grand-Chambre à Pontoise, tous ces graves événements sont passés presque inaperçus. » (Carlez, *Grimm et la musique de son temps*.)

Au milieu de tout ce fatras d'inutilités ou de niaiseries, l'auteur anonyme (Diderot) de la brochure *Au petit prophète de Boehmischbroda* (21 février 1753), après avoir débuté par une apostrophe cinglante (« J'ai lu, Messieurs, tous vos petits écrits, et la seule chose qu'ils m'auraient apprise, si je l'avais ignorée, c'est que vous avez beaucoup d'esprit, et beaucoup plus de méchanceté »), émet une idée raisonnable : il propose de faire une comparaison impartiale d'*Armide* : « *Au temps heureux où l'on sçait plaire* », et le fameux monologue, avec une scène italienne du même genre, comme « *Solitudini amene, ombre gradite* » de *Sesofri* de Terradellas. Il déclare que « l'Opéra d'*Armide* est le chef-d'œuvre de Lulli, et le monologue d'*Armide* est le chef-d'œuvre de cet Opéra... Ils'agit d'opposer Lulli à Terradellas, Lulli, le grand Lulli, et cela dans l'endroit où son rival même, le jaloux Rameau l'a trouvé sublime ».

Les éclectiques prennent part au débat : on lit dans la *Déclaration au public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique* : « Nous applaudirons à Lulli, à Rameau, à Pergoleze, à Mondonville quand leurs ouvrages mériteront nos éloges. » Le *Corrécteur des Bouffons* assure que « la raison et le bon goût sont toujours sûrs à la fin de triompher de notre frivolité passagère ». Il blâme les Italiens de ne pas admettre la danse dans leurs opéras, et, bien qu'il tienne pour la musique française, il critique les exécutions de l'Académie royale de musique. Dans *Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Madame Folio*, l'auteur (F. L. C. Marin), après avoir attesté que « la musique française a des beautés qui la rendent supérieure à la musique italienne » parce que c'est une musique de sentiment, qui peint les passions et les inspire, fait un parallèle entre les deux arts : « La musique française est une beauté mâle et régulière qui nous en impose par la fierté et la majesté... l'italienne ressemble à une coquette rusée qui folâtre et qui nous charme par ses gentilleses... Il est impossible de comparer l'une avec l'autre, elles ont chacune leurs beautés particulières, et ce serait diminuer nos plaisirs que d'en adopter une exclusivement à l'autre. »

Les comédiens eux-mêmes mettent la Querelle en scène : Boissy écrit *la Frivolité* donnée au Théâtre italien le 23 janvier 1753 avec un succès retentissant, dû surtout au talent de Mme Favart qui imitait à s'y méprendre le jeu et le chant de la Tonelli.

LA « LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE »

Tous ces projectiles de papier qu'on se jetait à la tête n'avaient pas grande portée et ne faisaient pas grand mal; J.-J. Rousseau, le 15 novembre 1753, changea la tournure des débats en se posant en technicien dans sa fameuse *Lettre sur la musique française*, extraordinaire mélange d'incompétence, d'incompréhension et de parti pris. Pour accabler notre art national, il suppose l'existence d'une langue sourde et antimusicale, dont il imagine les caractéristiques, et il s'efforce de démontrer que le français a tous les défauts de cet idiome factice, sans avoir les qualités sonores de l'italien, et que, par suite, la musique française ne peut exister; il a l'adresse de parer l'objection que lui oppose d'elle-même la musique instrumentale, en affirmant sans preuve que cette dernière procède de la musique vocale dont elle a reçu « ses tours de chant et sa mesure (?) ».

Comme beaucoup d'amateurs, Rousseau fait volontiers étalage d'une érudition frelatée.

A l'égard des contrefugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire. Du temps de Roland de Lassus et de Goudimel on faisait de l'harmonie et des sons (?); Lulli y a joint un peu de cadence (?); Corelli, Bononcini, Vinci et Pergolèse sont les premiers qui aient fait de la musique.

Inutile de souligner ce verbiage, qui n'a guère de sens pour un musicien.

Rousseau certifie doctoralement que « de toutes les parties de la musique, la plus difficile à traiter est le

Duo », à cause d'une prétendue règle, l'unité de mélodie (?), qu'il a imaginée, et qu'il est bien incapable de définir.

Ensuite il reproche à la musique française de n'avoir pas de mouvement fixe, alors que la musique italienne est constamment assujettie à la plus stricte mesure. La musique italienne est, « quand il plaît au musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent », tandis que les mouvements des musiciens français sont « donnés par le sens des paroles, et ils sont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent pas tomber dans des contresens ridicules ».

Ici Jean-Jacques fait la preuve par neuf de son ignorance des règles de la composition musicale : le chant n'est que de la déclamation embellie, il doit donc se modeler sur les paroles, qui en déterminent le mouvement, surtout dans le récitatif. Et le Genevois ne s'aperçoit même pas qu'il donne raison à ses adversaires ! Enfin, après une analyse ridicule du monologue d'*Armide*, auquel il n'a rien compris, il termine par les lignes suivantes :

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant français n'est qu'un aboiement continuél, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et ne peuvent en avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Et nunc, erudimini... Venant après les chefs-d'œuvre de Lully, de Couperin, de Lalande, de Rameau, ce discours trahit beaucoup plus la frénésie du partisan qu'il n'exprime la sérénité du « philosophe ». (Il ne faut pas oublier à ce propos que Rousseau avait fait un opéra, *les Muses galantes* ; l'auteur de *Dardanus* l'avait jugé indigne d'être essayé, même en répétition. *Inde irae...*)

Et tout d'abord, on se demande si l'auteur de la *Lettre sur la musique française* est le même homme — *quantum mutatus ab illo* — qui a déclaré à Grimm, en 1750, que la musique italienne se borne à charmer l'oreille, tandis que les « sons séduisants » de la musique française « vont droit au cœur ». On peut trouver non moins singulier

que Rousseau ait écrit son *Devin du village*, donné au fort de la Querelle, le 1^{er} mars 1753, dans cette langue anti-musicale qu'est le français, et qu'il ait jugé bon de le faire exécuter à l'Opéra, « quoique l'orchestre, très ignorant, estropiât à plaisir les pièces qu'il donnait ». Cette phrase dénote une fois de plus la mauvaise foi de son auteur : ces prétendus misérables symphonistes étaient tout de même capables de jouer les chefs-d'œuvre de Rameau; on connaît leurs noms : en 1753, ils comptaient des artistes de premier rang comme les violonistes Aubert, les Caraffe, Dupont, L'Abbé, Exaudet, Tarade, Piffet, les violoncellistes Gianotti, Antheaume, L'Abbé, le fameux flûtiste Blavet, le hautboïste Sallantin, etc., que n'effrayait certainement pas la partition du *Devin du village* ! Et, après coup, on peut apprécier le flair de Jean-Jacques : dans ses vaticinations il assure que « les François ne peuvent avoir de musique ». Vingt ans plus tard, Gluck, qui, comme Lully, aurait pu préférer des textes italiens pour ses opéras, relève le défi et choisit précisément pour ses chefs-d'œuvre l'abominable langue française !

LES RÉACTIONS A LA « LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE »

Cette diatribe provoqua ce qu'on est convenu d'appeler des « mouvements divers ». Elle fit la joie du coin de la reine, mais son auteur se fit rabrouer par l'autre parti, qui n'en goûta pas le ton général : « Parmi ces choses si offensantes il y en a d'équivoques, ou d'absolument fausses... Je tiens qu'un pareil ouvrage n'est ni d'un Philosophe ni d'un citoyen; mais d'un cerveau malade, d'un cœur équivoque et d'un esprit dangereux et faux », écrit l'auteur (Cazotte) des *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau*. De même les *Lettres sur la musique française en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau* (Genève, 1754) ne mâche pas les mots : « Qu'on lise l'ouvrage, l'on n'y trouve que des opinions extravagantes, des satires amères, des sophismes insoutenables, des personnalités offensantes, des inconséquences marquées, des contradictions palpables, des duretés, des invectives, des calomnies, tout

cela exhalé avec ce dédain insultant, ces expressions orgueilleuses, cet air décisif, ce ton de maître qui révolterait même dans la bouche d'un homme supérieur : c'est un furieux, un frénétique, un pédagogue bilieux, un *Dracon* (...) En vain M. Rameau a-t-il cité le monologue d'*Armide* comme un chef-d'œuvre. M. Rameau ! La belle autorité pour un génie supérieur tel que Jean-Jacques Rousseau ! »

Dès lors les brochures ne se font pas plus rares — on en compte près d'une trentaine — mais leur ton change ; il n'est uniformément question que de défendre l'art national contre son contempteur ; on y met tant d'ardeur qu'on voit descendre dans l'arène l'auteur des *Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier* (1754), lequel déclare qu'il n'est pas musicien et qu'il ne connaît pas assez la musique italienne pour la juger !

De toute cette littérature frénétique, les deux ouvrages qui sont lisibles de nos jours — et qui auraient pu arrêter net la Querelle s'ils avaient paru plus tôt — sont les *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754), de Rameau, et l'*Apologie de la musique française contre M. Rousseau* (1754), de Laugier qui avait du bon sens, disposition qui manquait à la plupart des combattants de cette guerre. D'un trait de plume l'auteur ruine l'argumentation du Genevois : « Le caractère d'une Musique nationale ne dépend point de la qualité du langage, mais de la nature du génie. » D'après lui, la mélodie, l'harmonie, le rythme n'ont rien à voir avec le langage ; le compositeur traite son sujet non selon qu'il sera Italien ou Français, mais selon qu'il aura plus ou moins de génie. Il prend vigoureusement la défense de Lully : « Lully n'est plus à la mode ; mais vous n'ignorez point qu'il a fait les délices d'un siècle qui, de l'aveu de tout l'Univers, a été pour nous le siècle de la perfection en tout genre... Plus on connoîtra Lully, plus on estimera son beau génie. Il a toutes les parties essentielles qui font le grand musicien. Plusieurs ont excellé au-dessus de lui dans quelques-unes ; personne n'en aura réuni un si grand nombre, et dans un degré si parfait. »

Mais la seule réfutation absolument pertinente est due à Rameau, dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*, où il pulvérisa la misérable argumentation de

Rousseau par l'exégèse du monologue d'*Armide*, de Lully, devenu le pivot de la dispute. Le maître de Dijon prouve clairement, par une démonstration purement musicale, le génie de Lully, et la beauté du monologue — que Gluck lui-même n'a pas surpassée. Malheureusement cette magnifique justification ne vint au jour que trop tard, en 1754, dernière année de la Querelle.

Le départ des Bouffons fut porté à la scène du Théâtre-Français, le 13 février 1754, dans la comédie en vers *les Adieux du goût*, de Patu et Portelance, et à la Comédie-Italienne, le 25 février, dans *le Retour du goût*, de Chevrier, où un bouffon déclarant qu'il allait quitter Paris, l'acteur personnifiant le Goût lui répond : le départ des Bouffons annonce mon retour. Ainsi finit la Querelle.

Le bilan de cette affaire s'établit ainsi qu'il suit :

A l'actif, la Querelle a contribué grandement à la création de l'opéra-comique français par l'intermédiaire de la pièce des *Troqueurs*, de Dauvergne. Pendant longtemps il a été de mise de dédaigner ce genre et de mépriser Philidor, Monsigny, Grétry et les autres petits maîtres de cette catégorie. C'est une attitude qu'on ne peut plus garder aujourd'hui; on sait en effet que l'opéra-comique français a été une source d'inspiration pour des génies non moindres que Mozart et Beethoven. Toutefois, si l'on avait suivi la voie tracée par *Platée* de Rameau, on eût certainement réussi aussi bien, et à moins de frais. En effet :

Le passif est énorme : il consiste en la disparition de notre ancienne tragédie lyrique. Comme a dit Laugier, il faut distinguer entre l'œuvre et son exécution : on pouvait corriger les déféctuosités de l'Académie royale de musique sans se croire obligé d'anéantir notre ancien opéra. Les dégâts furent tels que Gluck lui-même ne parvint pas à redresser la situation; après lui, l'effondrement du goût s'accrut et persista jusqu'au dernier quart du xix^e siècle.

On a pu remarquer qu'une grande figure domine toute la dispute; c'est celle de Rameau; alors même qu'on ne le cite pas, on pense à lui; l'acharnement de ses détracteurs prouve qu'il est, en tant que mainteneur de la tradition française, le centre de la Querelle — et en même temps le grand artiste dont A. von Nikisch, l'illustre chef d'or-

chestre, disait à Henri Morin, son élève et ami : « Si Rameau était allemand, on le trouverait peut-être supérieur à Bach. »

E. BORREL.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera l'indication des brochures parues au cours de la Querelle dans l'article THOINAN, deuxième volume du supplément de la *Biographie universelle des musiciens*, par FÉTIS.

POUGIN, A., *Mondonville et la guerre des coins*, dans « Revue et Gazette musicale de Paris », 1860.

JULLIEN, A., *La musique et les philosophes du XVIII^e siècle*, Paris, 1873.

HELLOUIN, Fr., *Feuillets d'histoire musicale française*, Paris, 1903.

LA LAURENCIE, L. de, *Les Bouffons*, Paris, 1912.

CUCUEL, G., *Les créateurs de l'opéra-comique français*, Paris, 1914.

RICHEBOURG, L., *Contribution à l'histoire de la Querelle des Bouffons*, Paris, 1938.

BOYER, Noël, *La Guerre des Bouffons*, Paris, 1945.

Sans oublier le document capital : l'analyse du monologue d'*Armide* par RAMEAU dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*, reproduites dans le *Code de musique pratique* (1760), réédité in extenso dans *L'interprétation de la musique française de Lully à la Révolution*, d'E. BORREL, Paris, 1934, et en abrégé dans *Lully*, d'E. BORREL, Paris, 1949.

GLUCK ET LA RÉFORME DU DRAME LYRIQUE

DESTINÉE singulière que celle de ce grand artiste, obscur en sa jeunesse, dont une grande partie de l'existence se passe dans le conformisme le plus absolu, et qui brusquement, vers la soixantaine, révolutionne l'art lyrique de son temps. Pendant cinq années, un frénétique mouvement d'idées va tourner autour de sa personnalité dominatrice. Couronnement de sa carrière, cinq partitions, purs chefs-d'œuvre lyriques, naissent pendant cette brève mais fulgurante période française. Fin de vie apaisée et silencieuse, au fond d'une opulente retraite, dans le rayonnement d'un prestige grandissant.

Au fond de la forêt bavaroise, proche de la Bohême, dans le village d'Erasbach, naît le 2 juillet 1714, Christoph Willibald Gluck. Son père, ancien soldat du prince Eugène, exerce la profession de garde forestier, au service du prince tchèque Lobkowitz. Milieu très modeste, simplicité rustique de la vie familiale, dans la grande solitude des bois. A Kommotau, en Bohême, l'enfant reçoit une première instruction, et commence des études musicales, qu'il poursuit à Prague. Maîtrises d'églises et bals champêtres lui assurent d'assez maigres ressources. Mais l'appui de la famille Lobkowitz lui permet de venir à Vienne en 1734, où il parfait sa technique de compositeur, et a la chance d'être remarqué par un riche seigneur italien, le comte Melzi. Ce mécène l'attache à son service, l'emmène à Milan, et lui donne toute facilité pour recevoir durant quatre années les précieux conseils de Sammartini. Formation parfaite, sous la direction d'un maître de l'art instrumental, qui permet à Gluck d'aborder la carrière de compositeur nanti d'un métier solide, à toute épreuve.

Façonné au contact de l'opéra italien, c'est vers cette

forme d'art qu'il s'oriente d'abord, et il la pratique durant une trentaine d'années, jusque vers 1770. Période d'attente, que l'on pourrait tenir pour négligeable si elle n'apportait à Gluck une notoriété européenne — il fait figure de musicien international — et surtout une grande expérience de la scène, une totale maîtrise d'homme de théâtre.

Sortant un instant du style conventionnel — livrets sans ressort dramatique, pâles récitatifs, airs de coupe prévue, où la prépondérance du chanteur s'affirme au détriment de la musique —, Gluck tente une incursion vers l'opéra-comique français. De 1758 à 1764, à l'instigation du comte Durazzo, intendant des spectacles impériaux à Vienne, il écrit une dizaine de petites partitions sur des livrets du Théâtre de la Foire, envoyés par Favart. Essais profitables, bain de fraîcheur et de naturel, qui obligent le compositeur à une recherche d'accents nouveaux, plus directs et plus spontanés. Genre nullement inférieur, qui l'initie au rythme et à la prosodie de la langue française.

Vers ce moment — il exerce alors les fonctions de maître de chapelle à la cour viennoise —, les hasards de sa vie cosmopolite le mettent en relation avec une des plus curieuses figures du mouvement intellectuel de l'époque : Ranieri Calzabigi, poète, dramaturge, esthéticien, homme de finance, demi-aventurier à la personnalité la plus authentique. Ses idées sur la nécessité d'une réforme de l'opéra — cristallisation d'une tendance générale alors naissante dans toute l'Europe — s'accordent avec celles que Gluck entrevoit à la suite de sa longue expérience. De leur collaboration naissent trois partitions italiennes, *Orfeo*, *Alceste*, *Paride ed Elena*, d'un esprit nouveau, où la préoccupation du drame et la recherche de lignes nobles et simples passent au premier plan. Déjà l'essentiel de la doctrine révolutionnaire du compositeur tient dans ces trois ouvrages, écrits de 1762 à 1769, dernière étape avant la grande révélation française.

Dans l'inter règne de dix années qui sépare la mort de Rameau (1764) de l'apparition des premières œuvres françaises de Gluck (1774), une intense activité musicale se développe à Paris. A côté du domaine instrumental,

où se multiplient les symphonies et les œuvres pour clavier, le théâtre connaît une période de prospérité, et voit de nombreuses et importantes créations.

A l'Académie royale de Musique, la grande tragédie lyrique et le ballet héroïque ont toujours de fervents adeptes. *Aline, reine de Golconde* (1766) de Monsigny, *Thésée* (1767) de Mondonville, *Ernelinde, princesse de Norvège* (1767) de Philidor, *l'Union de l'amour et des arts* (1773) de Floquet, *Sabinus* (1774) de Gossec — sans compter une dizaine d'ouvrages de moindre importance de Berton, La Borde, Cardonne, Dauvergne et Rodolphe — attestent la vigueur de genres qu'il est de bon goût de dénigrer à cette époque.

Parallèlement, la forme plus nouvelle mais définitivement constituée de l'opéra-comique triomphe sur la comédie italienne. Philidor (*le Sorcier*, 1764, *Tom Jones*, 1765, *le Jardinier et son seigneur*, 1768), Monsigny (*Rose et Colas*, 1764, *le Déserteur*, 1769, *le Faucon*, 1772), Grétry (*le Huron*, 1768, *Lucile*, 1769, *Sylvain, les Deux Avides*, 1770, *Zémire et Azor*, 1771, *l'Ami de la Maison*, 1772, *le Magnifique*, 1773) — et quelques compositeurs plus oubliés, tels Blaise, Duni, Piccinni, Dezède, Martini — y apportent un esprit original et un style plus vivant, qui préparent un rajeunissement du théâtre lyrique français.

Une seule ville semble alors possible à Gluck pour la réalisation totale de ses idées, et le couronnement de sa carrière : Paris. L'éclat de sa vie artistique, le prestige de l'Académie royale de Musique l'attirent depuis longtemps. Là seulement, une conception neuve et personnelle du drame lyrique peut triompher.

Il lui faut un livret français : le bailli Du Roullet, attaché à l'ambassade de Vienne, lui offre une *Iphigénie en Aulide*, d'après Racine. Dans l'enthousiasme, il brosse une partition d'une unité et d'une largeur de ton encore jamais atteintes. Clairvoyant, le directeur de l'Opéra, Dauvergne, accepte l'œuvre, mais sent bien qu'un pareil drame « tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent ».

L'appui de son ancienne élève, la dauphine Marie-Antoinette, en facilite la création le 19 avril 1774. « J'en ai été transportée », écrit-elle; « il règne dans toutes les têtes une fermentation aussi extraordinaire sur cet évé-

nement que vous le puissiez imaginer; c'est incroyable : on se divise, on s'attaque comme s'il s'agissait d'une affaire de religion... Comme je m'y attendais, à la représentation, s'il y a eu des morceaux qui ont transporté, on avait l'air en général d'hésiter : on a besoin de se faire à ce nouveau système, après avoir eu tant l'habitude du contraire. Aujourd'hui, tout le monde veut entendre la pièce, ce qui est bon signe, et Gluck se montre très satisfait. »

Peu après cette première réussite parisienne — pendant une trêve imposée par la mort du roi Louis XV, et la fermeture provisoire des théâtres — Gluck prépare un second ouvrage. D'après son ancienne partition d'*Orfeo ed Euridice*, qu'il transforme et enrichit sensiblement, il met au point un *Orphée* français, qui voit le jour le 2 août 1774. Impression profonde sur le public, saisi par l'unité de sentiment et de style, la hauteur et la noblesse de l'inspiration. Saisissement et émoi des âmes sensibles qui cèdent au grand charme de cette émouvante tragédie. Musique « qui me rend folle », écrit Julie de Lespinasse; et « si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais : j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion ». Et Jean-Jacques Rousseau d'avouer : « Puisqu'on peut avoir un si grand plaisir pendant deux heures, je conçois que la vie peut être bonne à quelque chose. »

Puisant encore dans son répertoire italien, Gluck transforme son *Alceste*, avec l'aide du bailli Du Roullet. Il en modifie profondément la structure, en resserre l'unité, écrit de nouvelles scènes d'un pathétique intense. Un départ hésitant le 22 avril 1776, une certaine surprise et froideur du public inquiètent un instant l'auteur. « Il serait plaisant que cette pièce tombât, déclare-t-il. Cela ferait époque dans l'histoire du goût de la nation française! » Echec impossible, car il en a « posé tous les fondements sur la nature, qui n'est jamais soumise à la mode ». La grande foule qui se presse de plus en plus au théâtre confirme ses prévisions. Climat plus favorable, triomphe définitif et grandissant, réussite plus large encore que pour ses ouvrages précédents, et qui lui suscite d'inévitables opposants.

Recrutés surtout chez les littérateurs peu sensibles à la musique, et partisans de l'ancienne école italienne, le

clan des adversaires tente vainement d'entraver cette série de succès. Les écrits de La Harpe, de Ginguené et de Marmontel, les intrigues de la Du Barry et de l'ambassadeur de Naples, ne parviennent qu'à irriter Gluck. L'estimable compositeur napolitain Piccinni, que l'on essaye de lui opposer, n'a ni l'envergure, ni la personnalité suffisantes. Le contre-courant échoue.

De Vienne, où il était momentanément reparti, Gluck revient avec son *Armide*, écrite sur le vieux poème de Quinault, déjà utilisé par Lully. « J'en ai fait la musique de manière qu'elle ne vieillira pas de sitôt », écrit-il. Pour le public, « il faudra au moins autant de temps pour la comprendre qu'il lui en a fallu pour comprendre l'*Alceste* ». Pronostic exact, qui se vérifie le soir de la création, le 23 septembre 1777; mais bientôt les recettes montent dans les caisses de l'Opéra, et atteignent des chiffres records.

Dernier triomphe — immédiat celui-là — le 18 mai 1779 avec *Iphigénie en Tauride*, sur un livret adroitement conçu par le jeune poète Guillard. Mais échec imprévu en septembre suivant : son *Écho et Narcisse*, dont le médiocre texte du baron von Tschudi manque de mouvement, ne parvient pas à intéresser le public. Chute immédiate et définitive, qui fait aussitôt renaître l'agressivité des détracteurs.

Violamment courroucé, Gluck décide de quitter Paris. Les efforts de Marie-Antoinette, qui l'avait choisi comme maître de musique des Enfants de France, ne parviennent pas à le retenir. Il regagne Vienne où il passe les huit dernières années de sa vie dans sa fastueuse résidence de Berchtholdsdorf. L'un de ses nombreux visiteurs, le compositeur Reichardt, raconte sa réception dans ce somptueux château, par ce « grand vieillard majestueux vêtu d'un habit gris richement bordé d'argent, d'une mise recherchée..., entouré de ses serviteurs. »

Toujours très ouvert au mouvement intellectuel, Gluck se tient au courant de tout ce qui se passe à Paris, résistant toutefois aux propositions qui lui sont renouvelées. Une seule fois, il songe à se remettre au travail sur le poème des *Danaïdes* de Calzabigi et Du Roulet, mais abandonne bientôt ce projet au bénéfice de son élève Salieri. Il se contente d'esquisser *la Bataille d'Hermann*, sur des vers allemands de Klopstock, à la gloire de la

Germanie. Après plusieurs attaques d'apoplexie, il meurt le 15 novembre 1787.

Gluck expose ses idées esthétiques et les principes de sa réforme dramatique dans la préface d'*Alceste*, en 1767, puis, en 1770, dans l'épître dédicatoire de *Paride ed Elena*. Il complète sa doctrine dans quelques lettres, notamment dans celles qu'il adresse au « Mercure de France » en 1773, et à La Harpe en 1777.

Première réforme indispensable : resserrement de l'action lyrique en trois actes au lieu de cinq, et suppression du prologue, inutile et artificiel. Le poème doit avoir une grande unité, une simplicité de lignes, une action vivante où se heurtent quelques caractères vigoureusement dessinés. Choisir avant tout « des passions fortes, de grandes images, et des situations tragiques qui secouent les spectateurs ». Il importe de substituer « aux descriptions fleuries, aux comparaisons superflues et aux sentencieuses et froides moralités, le langage du cœur,... et un spectacle toujours varié ». Bien versifié, le livret doit offrir d'adroits contrastes, et contenir « de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, et de créer une musique énergique et touchante ». Quelque talent qu'ait l'artiste créateur, « il ne fera jamais que de la musique médiocre, si le poète n'excite pas en lui cet enthousiasme, sans lequel les productions de tous les arts sont faibles et languissantes ».

Conception nouvelle de l'ouverture, non plus envisagée en simple portique décoratif, mais comme une préparation directe au drame, avec lequel elle doit faire corps. « J'ai imaginé, dit Gluck, que la *sinfonia* devait prévenir les spectateurs de l'action qui est à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument. » En réalité, ce principe avait déjà été entrevu par Rameau dans plusieurs de ses partitions, notamment dans les pastorales héroïques de *Zaïs* (1748) et de *Naïs* (1749), et par quelques auteurs d'opéras-comiques, dont Monsigny, dans *le Déserteur*, en 1769. Mais il se réalise pleinement dans les grandes préfaces symphoniques de Gluck. Après l'ouverture d'*Orphée*, banale et sans liaison avec l'action, celle d'*Alceste* prépare déjà l'atmosphère pathétique du drame. Mais avec *Iphigénie en Aulide*, l'union totale s'ac-

complît : thèmes empruntés à la partition, et climat identique. Qui n'a dans la mémoire les accents déchirants qui ouvrent cette émouvante introduction ?



Ex. 1.

« Solidité grandiose dans le choix des motifs », note Wagner, qui admire la structure de cette ouverture, et la juge comme une des plus achevées de Gluck. « Le Maître a tracé ici en traits nobles et puissants l'idée principale du drame, et l'a personnifiée avec la clarté de l'évidence. »

Même tendance dans *Armide*, où l'ouverture esquisse par avance les conflits, et dessine les différents caractères, mais sans aucun emprunt de motif à la partition. Innovation totale dans celle d'*Iphigénie en Tauride* : plus qu'une préparation musicale, c'est l'action dramatique elle-même qui commence dès les premières notes. Quelques mesures d'une profonde sérénité, la tranquillité de la nature précèdent un violent déchaînement orchestral : tempête, pluie, brusques rafales, qui laissent entendre par instants les supplications d'Iphigénie et des Prêtresses. Pas de conclusion, mais un enchaînement direct avec la première scène. Sobre et concis, véhément et coloré, cet exorde a un accent vraiment personnel, et une résonance toute moderne.

Renouveau tout aussi grand dans l'écriture des voix, et la coupe des airs. Recherche de la vérité scénique, et réaction contre l'emprise excessive des virtuoses. « Révolte du compositeur contre la fantaisie du chanteur », écrit Wagner à propos de cette révolution.

« J'ai cru, dit Gluck, que le chant n'est dans un opéra qu'une substitution à la déclamation. » D'où une indispensable primauté du naturel et de la simplicité dans le dessin vocal, qui doit être « toujours guidé par l'expression la plus vraie, la plus sensible, et par la mélodie la

plus flatteuse ». Toujours liée à l'action et dépendante du texte, « ma musique ne tend qu'au renforcement de la déclamation de la poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie point les *trilles*, les *passages*, ni les *cadences* que prodiguent les Italiens ».

Aussi, lorsqu'il entreprend la composition d'*Alceste*, l'auteur se propose de dépouiller entièrement son écriture « de tous ces abus qui, introduits ou par la vanité mal entendue des chanteurs, ou par une complaisance exagérée des Maîtres, défigurent depuis longtemps l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en font le plus ridicule et le plus ennuyeux ».

Nécessité de respecter le mouvement dramatique et de supprimer toute adjonction superflue : « Je n'ai donc pas voulu arrêter un acteur dans la plus grande chaleur du dialogue pour attendre une ennuyeuse ritournelle, ni couper un mot sur une voyelle favorable, pour faire parade dans un long passage de l'agilité de sa belle voix, ou pour attendre que l'orchestre donnât le temps par une cadence de reprendre haleine. » Le concert instrumental, ajoutait-il encore, devrait se régler « selon l'intérêt et la passion, et ne pas permettre qu'une coupure disparate dans le dialogue entre l'air et le récitatif vînt tronquer à contresens la période et interrompre mal à propos la force et la chaleur de l'action ». En progression constante, le jeu scénique ne peut donc plus toujours s'accommoder des airs construits dans l'ancienne forme dite à *da capo*. Conventionnelle et illogique, la reprise de la première phrase du morceau semble une véritable aberration théâtrale. L'ampleur donnée à l'épisode central — généralement très réduit chez les Italiens — semble au contraire plus légitime : « Je n'ai pas cru devoir glisser rapidement sur la seconde partie d'un air, qui peut être la plus passionnée et la plus importante, pour avoir l'occasion de répéter régulièrement quatre fois les paroles de la première, et finir l'air quand peut-être le sens n'est pas complet, pour donner au chanteur le moyen de faire voir qu'il peut varier capricieusement un passage d'autant de manières. » Au total, conclut le dramaturge, « j'ai cherché à bannir tous ces abus contre lesquels depuis longtemps protestent en vain le bon sens et la raison ».

L'exactitude dramatique guide donc Gluck dans la

composition de ces airs. Variété, souplesse, liberté de la coupe et du plan tonal, attestent une recherche constante d'expression authentique et de vie. Il suffit pour s'en convaincre d'entendre les morceaux les plus célèbres, encore au répertoire de tous nos chanteurs : dans *Iphigénie en Aulide*, l'air désolé « *Peuvent-ils ordonner qu'un père* », d'une sincérité absolue dans l'affliction, et le chant du pontife « *Au faite des grandeurs* », à propos duquel l'abbé Arnaud affirmait qu'« avec un pareil air, on fonderait une religion ! » ; dans *Alceste*, riche en monologues, la page si agitée et d'une grande énergie d'accent « *Rien n'égale mon désespoir* », et surtout la célèbre invocation aux puissances infernales « *Divinités du Styx* », de laquelle Paul Dukas disait : « C'est le pur langage de l'amour héroïque, la palpitation de la vie même, le cri humain dont l'écho ne saurait s'éteindre. » Autres aspects vocaux avec le calme récit de Renaud dans *Armide* « *Plus j'observe ces lieux* », et le cri passionné de l'héroïne « *Ah ! si la liberté me doit être ravie* » ; avec les plaintes déchirantes d'Orphée, et la touchante mélodie « *J'ai perdu mon Eurydice* », qui, malgré sa prosodie défectueuse, a connu une vogue étonnante.

Les morceaux d'ensemble, duos, trios, quatuors, très nombreux dans *Iphigénie en Aulide*, et *Orphée*, deviennent rares dans les dernières partitions. Plus vrai, au point de vue théâtral, le dialogue tend à les remplacer. Il n'y a qu'un seul duo dans *Alceste* (au troisième acte), et encore, dit Berlioz, le compositeur « n'y a permis aux voix de chanter ensemble que lorsque l'impatience de l'un des personnages ne lui permet pas d'attendre que l'autre ait fini de parler ». Comme les airs, Gluck les veut « expressifs, touchants et déclamés ».

Ces mêmes règles le guident d'ailleurs dans son écriture chorale. Aux masses — lourdes et statiques chez ses prédécesseurs — il insuffle une vie réelle, les fait participer à l'action. Son sens de la grandeur se manifeste dans ces larges fresques, traitées sobrement, mais animées toujours d'une frémissante passion. Il semble superflu de rappeler la transparente luminosité de certains chœurs d'*Iphigénie en Aulide* — en particulier celui qui souligne au premier acte l'arrivée d'Iphigénie « *Que d'attraits, que de majesté* », d'une séduction toute féminine

— la véhémence de ceux d'*Alceste*, si importants, et presque toujours au premier plan. Dans cette véritable tragédie chorale, le peuple — personnage collectif, constamment en scène, comme dans le drame grec — souffre des maux qui accablent son roi et ressent avec lui les mêmes émotions. Réactions identiques de cette « conscience vivante » dans *Orphée*, où parmi les grandes scènes de mouvement se détachent le premier ensemble : « *Ab ! dans ce bois tranquille et sombre* » ; puis, au second acte, le puissant tableau des Enfers, avec les hurlements de Cerbère, et les fulgurants « *Non !* » des Démon ; enfin, dans les Champs-Élysées, le murmure des Ombres heureuses, « *Viens dans ce séjour paisible* ».

Le sens pictural de Gluck s'affirme pleinement dans les nombreux intermèdes symphoniques qui coupent les péripéties du drame. Fragments descriptifs, interventions instrumentales pendant lesquelles l'orchestre assume le rôle essentiel, et souligne les évolutions scéniques : jeu des personnages, pantomimes, danses.

Ainsi, le cortège qui entre dans le temple d'Apollon, au premier acte d'*Alceste*, se déroule sur la *Marche religieuse*, une des pages les plus illustres du musicien. « Il y règne quelque chose de mystique qui porte au recueillement », écrivent les premiers partisans de Gluck, à propos de cette phrase si limpide :



Ex. 2.

« Écoutez, dit encore Berlioz, cette mélodie douce, voilée, calme, résignée, cette pure harmonie, ce rythme à peine sensible des basses dont les mouvements onduleux se dérobent sous l'orchestre, comme les pieds des prêtresses sous leurs blanches tuniques; prêtez l'oreille à la voix insolite de ces flûtes dans le grave, à ces enlacements des deux parties de violon dialoguant le chant, et dites s'il y a en musique quelque chose de plus beau, dans le sens antique du mot, que cette marche religieuse. »

A retenir aussi le sommeil de Renaud, dans *Armide*, et surtout l'harmonieuse vision des Champs-Élysées, à la fin du second acte d'*Orphée*, tandis que la flûte soupire sa mélancolique mélodie. « C'est d'abord une voix à peine perceptible qui semble craindre d'être entendue; puis elle gémit doucement, s'élève à l'accent du reproche, à celui de la douleur profonde, au cri d'un cœur déchiré d'incurables blessures, et retombe peu à peu à la plainte, au gémissement, au murmure chagrin d'une âme résignée » (Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation*, p. 153).

Quant aux danses, exagérément développées avant Gluck — « tout danse à propos de tout », raillait Jean-Jacques Rousseau —, il veut les réduire à une proportion raisonnable. Il résiste à Vêstris, le « dieu de la danse » tout-puissant chorégraphe de l'Académie royale; et s'il consent à laisser encore un ballet dans chaque acte d'*Iphigénie en Aulide*, il s'efforce du moins de le rattacher à l'action de la manière la plus vraisemblable. Les joyeux divertissements du second acte d'*Alceste*, la célèbre gavotte d'*Armide*, la *Danse des Furies* et la grande chaconne finale d'*Orphée*, s'incorporent assez heureusement à l'intrigue. D'ailleurs, il abandonne de plus en plus les titres et rythmes des danses de l'époque, et écrit de véritables morceaux symphoniques. Aboutissement de sa réforme : il n'utilise qu'une seule fois le corps de ballet dans *Iphigénie en Tauride*, pour la sauvage *Danse des Scythes* du premier acte. Plus de convention dans cette page pittoresque, mais une vérité scénique totale.

Le domaine de l'instrumentation et de l'orchestration s'élargit tout autant. En rupture complète avec ses devanciers, Gluck, par ses trouvailles personnelles et son sens du timbre, prépare la sonorité moderne. Le premier, il réalise une atmosphère enveloppante, une sorte de halo

instrumental qui se superpose au décor et cerne les personnages. L'orchestre participe à la vie dramatique, et ses accents et ses teintes doivent renforcer le pathétique des situations. Les instruments parlent, écrit Berlioz, « ils chantent en même temps que le chanteur, ils souffrent de ses souffrances, ils pleurent ses larmes ».

Art de coloriste, qui demande beaucoup de discernement dans la sélection des valeurs et la recherche des contrastes. Le compositeur s'en explique à propos de l'air d'Achille, au troisième acte de son *Iphigénie en Aulide* : « Dans ce morceau toute ma magie consiste dans la nature du chant qui précède et dans le choix des instruments qui l'accompagnent. Vous n'entendez depuis longtemps que les tendres regrets d'Iphigénie et ses adieux à Achille; les flûtes et le son lugubre des cors y jouent le plus grand rôle. Ce n'est pas merveille si vos oreilles reposées, frappées subitement du son aigu de tous les instruments militaires réunis, vous causent un mouvement extraordinaire, mouvement qu'il était à la vérité de mon devoir de vous faire éprouver, mais qui cependant ne tire pas moins sa force d'un effet purement physique. »

Encore noté dans l'*Orfeo* italien, le clavecin disparaît dans la version française. D'où un allègement de la matière sonore, par la suppression du « ronronnement ininterrompu » de la basse continue. « Enfin désembrumés de cet estompement incessant », les timbres s'émanicipent et trouvent une liberté favorable à leur mise en valeur. Le caractère poétique des bois se révèle. Jamais la flûte n'avait eu une sonorité aussi émouvante que dans le solo des Champs-Élysées, d'*Orphée*. Elle se prête, selon Berlioz, « à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie ». Elle convient « à l'expression de ce gémissement mille fois sublime d'une ombre souffrante et désespérée ». La stridence de la petite flûte éclate avec une force inaccoutumée dans la tempête d'*Iphigénie en Tauride*. Deux de ces instruments suraigus dominent toute la masse orchestrale déchaînée : effet de violence et d'âpreté si souvent imité par la suite. Avant Beethoven, c'est également Gluck qui met en relief la véritable couleur du hautbois : son intensité pathétique, l'acuité de sa mélancolie perçante. Il fait apprécier dans *Alceste*

la douceur infinie de la clarinette, et sa noble distinction.

Mais plus encore, avec les cuivres, ses innovations marquent un tournant décisif dans la constitution de l'orchestre moderne. Il tire des cors des effets surprenants et introduit les trombones à l'Académie royale pour la création d'*Alceste*. Leur timbre puissant tonne dans l'air « *Divinités du Styx* », répondant « comme la voix courroucée des dieux infernaux à l'interpellation d'Alceste » (Berlioz). Dans *Iphigénie en Tauride*, ils accompagnent d'une impressionnante gamme ascendante en *ré mineur*, le chœur des Furies, au second acte. Ils s'identifient aux Euménides, note Gevaert dans son *Traité général d'instrumentation*, « donnent un saisissant relief à leur physionomie effrayante et font passer dans l'âme de l'auditeur toutes les terreurs du parricide : tantôt unissant leurs octaves foudroyantes, leurs pesants accords, aux sombres imprécations des sombres déesses, tantôt faisant retentir aux oreilles d'Oreste, avec un réalisme digne d'Eschyle, les aboiements de la meute infernale acharnée à sa poursuite ».

Enfin l'apport des instruments de percussion s'accroît considérablement. La grosse caisse apparaît pour la première fois à l'Opéra dans *Iphigénie en Aulide*. Les cymbales, le triangle et le tambour ajoutent une rudesse toute barbare à la vigoureuse et féroce *Danse des Scythes*, dans *Iphigénie en Tauride*.

Réformateur du théâtre lyrique, Gluck clôt l'époque classique, celle de Lully et de Rameau, et ouvre la voie aux grands dramaturges du *xix^e* siècle : Weber et Wagner. Tous ses efforts tendent à une simplification et à une synthèse des arts. La recherche de l'unité, de la vérité et du naturel le guide dans la composition de ses grandes œuvres. « J'ai évité de faire montre de difficulté au préjudice de la clarté; je n'ai jugé précieuse la découverte de quelque nouveauté qu'autant qu'elle était naturellement commandée par la situation, et par l'expression; enfin il n'y a point de règle d'ordre que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne volonté en faveur de l'effet. » En homme de théâtre, il s'occupe d'abord de la scène, car tout doit se ramener au drame : « La voix, les instruments, tous les sons, les silences mêmes, doivent tendre à un seul but qui est l'expression; et l'union doit être

si étroite entre les paroles et le chant que le poème ne semble pas moins fait sur la musique que la musique sur le poème. »

Conception singulièrement en avance sur son temps, d'une largeur et d'une force peu communes. Le premier, note Paul Dukas, Gluck « vit le drame comme un tout organique dont les parties se subordonnent à une pensée générale ». Message d'une portée européenne, dont l'écho a traversé tout le XIX^e siècle. C'est de là, remarque Vincent d'Indy, « que sort l'art moderne; les accents vrais n'ont pas passé, même si cette écriture est périmée ».

« Musique de géant », affirmait déjà Berlioz. Opinion nullement excessive qui rejoignait celle de l'historien anglais Charles Burney, reçu par Gluck en 1772, et qui dès ce moment voyait en lui « le Michel-Ange de la musique ».

Georges FAVRE.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ROZOI, B., de, *Dissertation sur le drame lyrique*, La Haye, 1775.
 MARTINE, J.-D., *De la musique dramatique en France*, Paris, 1813.
 CASTIL-BLAZE, F.M.J., *De l'opéra en France*, Paris, 1820.
 GAIL, J. Fr., *Réflexions sur le goût musical en France*, Paris, 1832.
 REICHA, A., *Art du compositeur dramatique*, Paris, 1833.
 BLONDEAU, A. L., *Histoire de la musique moderne...*, Paris, 1847.
 CHOUQUET, G., *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, 1873.
 HERMANN, J., *Le drame lyrique en France depuis Gluck jusqu'à nos jours*, Paris, 1878.
 COQUARD, A., *De la musique en France depuis Rameau*, Paris, 1891.

OUVRAGES SUR LE SUJET

- BERLIOZ, H., *A travers chants*, Paris, 1862.
 CHARNACÉ, G. de, *Lettres de Gluck et de Weber*, Paris, 1870.
 DESNOIRESTERRES, G., *Gluck et Piccini*, Paris, 1872.
 ROLLAND, R., *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908.
 SAINT-SAËNS, C., *L'interprétation des œuvres de Gluck*, dans « Comedia », janvier 1908.

TENÉO, M., *Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris*, dans « Revue d'histoire et de critique musicales », 1908.

TIERSOT, J., *Gluck*, Paris, 1909.

WOTQUENNE, A., *Catalogue thématique des œuvres de Ch.-W. Gluck*, Leipzig, 1904; supplément par LIEBESKIND, 1913.

DEBUSSY, Cl., *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1921.

AREND, M., *Gluck*, Berlin, 1922.

LA LAURENCIE, L. de, *Orphée de Gluck, étude et analyse*, Paris, 1932.

COOPER, M., *Gluck*, Londres, 1935.

GERBER, R., *Chr.-Will. Ritter von Gluck*, Potsdam, 1941.

LANDORMY, P., *Gluck*, Paris, 1941.

PROD'HOMME, J.-G., *Gluck*, Paris, 1948.

LE CONCERT

LE CONCERT SPIRITUEL (1725-1791)

EN France, comme partout en Europe, on peut faire remonter l'origine des premiers concerts publics à l'époque lointaine où la musique débordait des églises et des palais des princes pour pénétrer «*ès maisons*» des bourgeois ou résonner en plein air. Chaque fête religieuse ou civile était prétexte à somptueux cortèges et concerts gratuits, non seulement dans la capitale, mais dans toutes les grandes cités du royaume.

Quand, vers le *xvii^e* siècle, la musique polyphonique eut atteint son plus haut point de perfection, la nécessité se fit sentir d'organiser des réunions réservées à l'élite des artistes et des amateurs; alors furent fondés à Paris, en 1575, la Confrérie de Sainte-Cécile et, en province, les «*Puys de musique*» d'Évreux, de Lyon, de Caen, de Rouen, du Mans, véritables festivals et concours de composition, célébrés «*en un lieu convenable*» sous la présidence ou avec la collaboration des maîtres les plus fameux, et terminés par l'exécution publique des œuvres primées.

Charles IX et Louis XIII, rois musiciens, jouèrent envers les artistes le rôle de mécènes, et contribuèrent personnellement au développement de la culture musicale. On voit sous leur règne se répandre dans la bourgeoisie aisée le goût des concerts privés. C'est l'époque où le violon commence à détrôner les violes, malgré les protestations des amateurs d'instruments anciens et de sonorités discrètes et voilées.

Le nombre et la vogue des concerts privés augmentèrent sensiblement sous l'influence de Louis XIV. Passionné de musique, de théâtre et de danse, le grand roi daignait prodiguer aux compositeurs français ou même étrangers les marques de sa libéralité, voire ses conseils. Presque quotidiennement, il y avait à la cour concert ou spectacle. Les professionnels les plus en vue organisaient de leur côté des concerts privés, aux frais des-

quels participaient leurs invités moyennant quelque « honneste loyer ».

Citons entre autres les concerts de Pierre Chabanceau de La Barre, organiste de la Chapelle royale, ceux du claveciniste Chambonnières, du chanteur de cour Michel Lambert, des virtuoses de la viole Antoine Forqueray et Sainte-Colombe, du luthiste Gallot, du guitariste Médard, de l'organiste Clérambault.

Les grandes villes de province possédaient des « Académies de musique » où l'on suivait avec empressement le mouvement donné par la capitale. En 1687, Sébastien de Brossard fondait le Concert de Strasbourg; son exemple fut suivi à Amiens, Dijon, Rouen, Lyon, Marseille, Nantes, Moulins, etc.

L'importation en France de la musique italienne, avec l'arrivée de chanteurs venus de Florence et appelés par Mazarin pour représenter au Louvre l'*Orfeo* de Luigi Rossi, mit en contact le goût classique national avec le lyrisme italien. Il appartient à Lully d'avoir réalisé dans son œuvre un exact équilibre entre les deux tendances. C'est dans le même temps que le prêtre Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, organisait des concerts pour faire connaître à Paris les œuvres religieuses des Luigi Rossi, Cavalli, Carissimi, Legrenzi, Stradella et Bassani. Paolo Lorenzani, de son côté, dirigeait au couvent des Théatins, avec un succès extraordinaire, des saluts en musique au cours desquels furent exécutés, en première audition en France, maints oratorios latins de l'école romaine.

Vers la fin du règne de Louis XIV, déclarait Hubert Le Blanc, rien n'était « si à la mode que la musique, passion des honnestes gens et des personnes de qualité ». Un grand public s'était donc formé des amateurs de l'opéra et de ceux de la musique symphonique. Le moment propice semblait être arrivé d'instituer une sorte de spectacle qui donnerait aux compositeurs et aux virtuoses une occasion de se produire périodiquement à la ville, et permettrait en même temps à la bourgeoisie de goûter des jouissances artistiques jusqu'alors réservées à la cour et aux classes privilégiées.

Toutefois, ce fut seulement sous la Régence, en 1725, que fut créé le « Concert spirituel », institution fameuse qui devait connaître une brillante destinée et servir utile-

ment la musique, au même titre que l'Opéra national fondé exactement un demi-siècle auparavant.

Anne Danican Philidor, né à Paris le 11 avril 1681, fils du bibliothécaire de la musique du roi Louis XIV, inaugura ses concerts le 18 mars 1725. En raison du privilège accordé en 1672 à Lully pour l'exploitation de l'Académie royale de musique, Philidor avait dû s'entendre avec Francine, gendre et successeur du Florentin, pour obtenir, moyennant une redevance annuelle de dix mille livres, la permission de donner à Paris des concerts de « musique de chapelle », les jours où l'observation du calendrier liturgique entraînait la suspension des représentations théâtrales, soit trente-cinq jours environ par an. En même temps, Philidor s'engageait à ne faire exécuter aucune œuvre dont les paroles fussent françaises; mais il avait obtenu de la bienveillance du roi la salle des Suisses du palais des Tuileries, laquelle fut spécialement aménagée pour la circonstance par les maîtres menuisiers officiels, et décorée par le peintre Le Maire sur des dessins de Berain. Le programme du premier concert était composé d'une suite d'airs de violons de Michel-Richard de La Lande, de son grand motet *Confitebor*, du concerto écrit pour la nuit de Noël par Corelli, et d'un second motet à grand chœur de La Lande, *Cantate Domino*. Commencé à six heures, ce concert d'inauguration fut terminé, dit « le Mercure », à huit heures, « avec l'applaudissement de toute l'assemblée ».

Aux réunions suivantes figurèrent invariablement deux motets de Richard de La Lande; le vieux maître put ainsi goûter, dans ses derniers jours, la joie de se voir acclamé par un public enthousiaste, et d'entendre ses motets à grand chœur, composés pour la chapelle du château de Versailles, exécutés dans une salle où tous les détails d'interprétation apparaissaient en plein relief.

Les « récitants » (solistes) du concert, note « le Mercure », faisaient tous partie de l'Académie royale de musique. « Les chœurs étaient composés de tout ce qu'il y a de meilleurs sujets de la Musique du Roi, de l'Académie royale de musique et des principales églises de Paris, où il y a des chœurs de musique; il en est de même de ceux qui composent la symphonie. »

En dehors des motets à grand chœur dont la faveur devait se maintenir plus d'un demi-siècle, Philidor inté-

ressait ses abonnés en leur présentant des violonistes capables de « faire assaut » de virtuosité : tels Baptiste Anet, élève de Corelli, ou le Piémontais Jean-Pierre Guignon, grand interprète des concertos de Vivaldi et dernier détenteur du titre de Roi des violons. Le *Miserere* de Lully, celui de Nicolas Bernier, le *Cum invocarem* du même auteur, se partageaient avec les grands motets de La Lande la faveur du public. Le *Te Deum* de Collin de Blamont, composé pour le sacre de Louis XV à la cathédrale de Reims, mais qui ne fut pas exécuté vu la longueur de la cérémonie, fut donné en première audition au Concert spirituel. Rebel et Francœur se produisirent ensemble au cours de la saison 1726; les flûtistes Michel Blavet et Gabriel Buffardin, le maître de Quantz, déchaînaient l'enthousiasme, de même que les cantatrices Nicole Lemaure et Marie Antier, « première aëtrice de l'Académie royale de musique », renommée pour ses interprétations des œuvres de Lully et de Campra.

Vers la fin de 1727, Philidor annonça qu'en dehors des concerts de musique religieuse, il organiserait des séances mélangées d'art profane et d'art sacré : ces séances débuteraient par un « divertissement », se continueraient par l'audition de pièces d'auteurs italiens et français, et se termineraient par un grand motet. Le répertoire de la cantate française devait être mis également à contribution, et l'on engagerait de nouveaux virtuoses, notamment Jean-Marie Leclair et Jean-Baptiste Senallé.

Philidor dirigea, le 20 décembre 1727, le premier de ces nouveaux concerts au programme duquel étaient inscrites deux œuvres de Collin de Blamont, disciple et successeur de Richard de La Lande : *le Retour des dieux sur la terre*, composé à l'occasion du mariage de Louis XV, et la cantate *Didon*, récemment présentée chez la Reine.

Malgré un grand succès artistique, le Concert ne faisait pas ses frais; de graves difficultés financières amenèrent donc Philidor à donner, en 1728, sa démission au conseil d'administration. Cette retraite précéda seulement de quelques mois le décès du valeureux directeur-fondateur, qui mourut à Versailles, le 8 octobre de la même année.

Michel de Lannoy, huissier des ballets du Roi et principal commanditaire du Concert, Pierre Simard et le

compositeur Jean-Joseph Mouret, prirent alors en main la direction de l'entreprise, qui fonctionna sans embarras pendant deux années. Mais après la mort de Lannoy, les difficultés recommencèrent, tant et si bien que Mouret se retira le 20 avril 1733. Il y eut ensuite des contestations avec la direction de l'Académie royale de musique, laquelle assura définitivement, dès le 25 décembre 1734, la régie du Concert et en confia la direction musicale à Jean-Ferry Rebel.

Cependant, malgré les ennuis et les procès, l'activité musicale de l'institution ne s'était jamais ralentie. Mouret inscrivait à ses programmes les œuvres de Couperin, Campra, Bernier, Gilles, à côté de ses propres compositions, son *Te Deum* notamment, ses motets, son prologue aux *Fêtes de Thalie*, ses cantates et ses fanfares. Il fit encore connaître les premiers motets de Gomay, Bordier, Gaveau, Madin et Blanchard. Le 22 novembre 1728, la demoiselle Lemaure créait le *Berger fidèle*, cantate de Rameau; le 1^{er} novembre 1734, Mlle Fel faisait ses débuts au Concert; depuis mai 1733, Jélyotte avait conquis le public par le charme de sa « très belle voix de haute-contre »; Bérard, auteur d'un précieux traité de l'*Art du chant* dédié à Madame de Pompadour, les chanteurs italiens Annibalino, de l'Opéra de Londres, et Bordicio, se partageaient la faveur du public. En 1733, Giovanni Battista Bononcini, le rival de Haendel en Angleterre, avait fait exécuter divers motets de sa composition, notamment un *Miserere* qui fut trouvé « admirable dans toutes ses parties ».

Mais c'est surtout dans le développement de la musique instrumentale que l'influence du Concert des Tuileries fut réelle et efficace. Les sonates et les concertos de Corelli, Vivaldi et Geminiani faisaient les délices des amateurs.

Rebel inaugura ses fonctions de chef d'orchestre le 25 décembre 1734, en dirigeant des *Noëls* en symphonie, un grand motet de Richard de La Lande, un motet à voix seule de Mouret chanté par Mlle Fel, trois concertos exécutés respectivement par Blavet, Leclair et Guignon; et pour finir, le *Cantate Domino* de Richard de La Lande. Au cours des années suivantes, Rebel présenta les frères Besozzi, qui furent « extrêmement applaudis » dans des concertos pour hautbois et basson de leur composition.

La demoiselle Taillart, virtuose de la flûte traversière; le violoncelliste Lanzetti et le trompettiste Litterni, musiciens du roi de Sardaigne; le violoniste Jean-Baptiste Cupis, frère de la célèbre Camargo, virtuose au « jeu coquet et séduisant », se produisirent tour à tour avec succès; mais Guignon, Aubert et Blavet demeuraient toujours en grande faveur auprès du public.

Le 24 décembre 1736, le sieur Coremans faisait entendre « un air italien du fameux M. Handel »; le 25 mars 1738, un motet de Telemann fut « fort goûté ». C'était la première fois que les noms de grands maîtres allemands figuraient au programme du Concert des Tuileries. La même année, Mondonville, dont la première apparition comme violoniste, en 1734, avait passé presque inaperçue, se faisait applaudir en qualité de compositeur. Son *Concerto* à trois chœurs « passa pour être au pair de ce qu'il y a de mieux », lit-on dans les *Mémoires* du duc de Luynes. De fait, Mondonville allait devenir le principal soutien du Concert spirituel. Ses motets, qui continuaient ceux de Richard de La Lande, devaient se maintenir au répertoire pendant plus de trente années. Cependant Boismortier et Corrette, pour leur part, alimentaient copieusement le répertoire en motets, sonates et concertos pour les instruments les plus divers.

Il convient de signaler les succès remportés par les violonistes L'Abbé et Gaviniès (1741), Piantanida (1743) et Pagin, élève de Tartini (1747); par les violoncellistes Chrétien et Massart, le flûtiste allemand Graff, le hautboïste Celle et le bassoniste Ruault. Les joueurs de musette et de vielle, instruments champêtres sur lesquels étaient passés maîtres les Hotteterre, les Chédeville, Charpentier et Belleville, étaient favorisés du public et « mieux récompensés de leurs travaux que les meilleurs organistes », à la grande indignation d'Ancelet, courageux critique musical qui protestait en vain à une époque où l'on se sentait « un faible étonnant pour la bergerie ». Toutefois, malgré l'empressement du public, les recettes baissaient, et l'administration de l'Académie royale de musique se vit dans l'obligation de suspendre le Concert pendant l'été 1747.

L'année suivante, les administrateurs traitaient avec Pancrace Royer, « maître de musique des Enfants de France », lequel s'assura la collaboration des violonistes

Caperan et Mondonville. La réouverture du Concert spirituel eut lieu le 1^{er} novembre 1748, avec « un très grand concours d'auditeurs » venus pour admirer la salle nouvellement mise en état « de plaire aux dames par sa distribution commode et l'arrangement des places ». Un grand orgue, habilement touché par André Chéron, Jolage ou Daquin, occupait le fond de la scène, et un rang de loges remplissait agréablement le tour de la salle. Le programme comprenait l'*In exitu* d'Adolfati, un concerto de flûte, le *Jubilato* de Fanton; un petit motet de Mouret; un concerto de violon de Tartini joué par Pagin; et pour terminer, le *De profundis* de Mondonville.

En 1751, Rameau fit chanter son motet *In convertendo*, « composé depuis quarante ans environ ». Le 16 avril 1753, fut donnée la première audition du *Stabat Mater* de Pergolèse, « motet célèbre dans toute l'Europe », et qui devint, dès l'année suivante, le « morceau d'honneur » pour la Semaine sainte.

Dès 1750, l'orchestre était composé de seize violons, deux altos, six violoncelles, deux contrebasses, cinq flûtes et hautbois, trois bassons, une trompette, une paire de timbales. En 1752, deux cors vinrent s'ajouter à cet ensemble. Le *continuo* était réalisé à l'orgue, de préférence au clavecin. On pouvait dénombrer dans le chœur : treize premiers dessus (six femmes et sept hommes); douze seconds dessus (six femmes et six hautes-contre); sept tailles (ténors); cinq basses-tailles (barytons) et huit basses-contre. La prédominance des voix d'hommes dans les chœurs était conforme au goût du temps; elle durera jusqu'à l'époque romantique.

Les artistes étrangers de passage à Paris étaient fréquemment invités à rehausser de leur présence l'intérêt des programmes. C'est ainsi que les amateurs purent entendre le célèbre chanteur Caffarelli (5 novembre 1753), les violonistes Chabran, neveu de Somis (1751), le fameux Gaetano Pugnani, et Johann Stamitz (1754), l'auteur des premières symphonies importées en France, chef d'orchestre particulier du fermier général Le Riche de La Pouplinière. Le public parisien prit alors connaissance de la musique instrumentale d'Alberti, de Hasse et de Jommelli.

Après la mort de Royer survenue le 11 janvier 1755, Mondonville prit la direction de l'orchestre; il devait la

conserver jusqu'en 1762. Une de ses principales innovations fut le concerto pour orgue et orchestre, genre encore inconnu en France, et qui fut inauguré par Claude Balbastre, le 25 mars 1755.

Trois ans plus tard, Mondonville donnait, sous le titre de « motet français », *les Israélites à la montagne d'Horeb*, premier essai d'oratorio biblique qui passa pour une nouveauté dans un pays qui avait oublié les auditions d'oratorios latins du couvent des Théatins, et où les chefs-d'œuvre de Bach et de Haendel n'avaient pu encore pénétrer; en 1759, il renouvela la tentative en faisant exécuter un second motet français, *les Fureurs de Saül*, puis une sorte de cantate mythologique, *les Titans*, sur un livret de l'abbé de Voisenon.

On doit encore reconnaître à Mondonville le mérite d'avoir acclimaté en France les symphonies d'Ignace Holzbauer, de Henri de Croes de Bruxelles, de Wagenseil, de Schencker, ordinaire de la musique du prince de Conti, et de Gossec qui faisait alors partie de l'orchestre de La Pouplinière.

Au début de 1762, Mondonville manifesta le désir de se retirer de la direction du Concert et de « laisser reposer sa musique ». Antoine Dauvergne, survivancier de Rebel comme maître de musique de la Chambre du roi, fut alors nommé à la place de Mondonville. Il fit aménager la salle en renouvelant la décoration et l'éclairage, et chargea le facteur Somer d'apporter à l'orgue « des augmentations considérables » qui permettraient à Balbastre de « déployer ses talents avec bien plus d'étendue ».

Citons parmi les nouveautés inscrites aux programmes : le *Confitebor* à deux chœurs du Napolitain Francesco Feo; la *Messe des morts*, de Gilles; les grands motets *Lauda Jerusalem* de Philidor et de l'abbé d'Haudimont, l'*Exultate Deo* de Guillemainot Dugué, maître de chapelle de Saint-Germain-l'Auxerrois, le *Super flumina* de François Giroust, et un motet à voix seule de « M. le Chevalier Gluck, célèbre et savant musicien de S. M. Impériale », le *Lauda Jerusalem* de l'abbé Henri Hardouin, maître de chapelle de la cathédrale de Reims, et les proses *Dies irae* de Torlez et d'Alexandre Louet, claveciniste attaché au Concert de la reine Marie-Antoinette.

Parmi les virtuoses, mentionnons les harpistes Emming, Hinner et Petrini; les organistes Legrand, de

l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés; Burton, de Londres; Nicolas Séjan; Calvière et Daquin; les violoncellistes Duport et Boccherini; les violonistes étrangers Fränzl, Manfredi, Louis de Sirmen et sa femme; le hautboïste Gaetano Besozzi, Mlle Lechantre qui toucha pour la première fois, le 8 septembre 1768, le forte-piano, instrument appelé à détrôner peu à peu le clavecin.

En 1773, la ville de Paris qui avait pris le Concert à sa charge, accepta la proposition de Dauvergne qui cédait à Gaviniès, Leduc et Gossec la direction de l'entreprise. Chef d'orchestre éprouvé, Gossec, tout en faisant une place à ses propres œuvres, accueillait généreusement celles des jeunes compositeurs; il révéla au public les motets de Jean-Baptiste Rey, maître de musique à Nantes et futur chef d'orchestre de l'Opéra de Paris; d'Honoré Langlé, retour de Naples; de l'abbé Roze, le savant musicien qui deviendrait bibliothécaire du Conservatoire National. Gossec conduisit encore au succès les « oratoires » français de Lefroid de Méreaux qui avait mis en musique les chœurs d'*Esther*, et fut imité par l'Italien Giuseppe Cambini, fixé à Paris depuis 1770.

C'est encore à Gossec que revient l'honneur d'avoir imposé les symphonies de Haydn, de Jean-Chrétien Bach, et de Ditters von Dittersdorf à l'admiration du public parisien. L'actif directeur du Concert spirituel présentait aussi d'habiles virtuoses français ou étrangers : les violonistes Carl et Anton Stamitz; les frères Simon et Pierre Leduc; Jarnowick, le brillant élève de Lolli; le fameux corniste tchèque Giovanni Punto (Jan Václav Stich) et le clarinetriste Joseph Beer, deux futurs amis et interprètes de Mozart et de Beethoven.

Au temps de Gossec, habilement secondé par Gaviniès et Simon Leduc, l'orchestre du Concert comptait soixante exécutants : douze premiers violons, douze seconds, quatre altos, douze violoncelles, quatre contrebasses, deux flûtes, trois hautbois, deux clarinettes, quatre bassons, deux cors, deux trompettes, timbales, non comptés l'orgue et le clavecin; le personnel vocal était composé de onze solistes et quarante-quatre choriistes.

Après la mort de Leduc (janvier 1777), Gossec et Gaviniès passèrent la main au célèbre chanteur de l'Opéra Joseph Legros, qui avait obtenu l'entreprise du Concert moyennant une redevance annuelle de six mille livres.

Celui-ci choisit pour chef d'orchestre le violoniste Pierre La Houssaye, brillant élève de Pagin et de Tartini, et donna son premier concert le 16 mars 1777 en présence d'un public nombreux. La reine Marie-Antoinette daigna venir assister au concert du 31 mars; elle écouta deux symphonies de Gossec, *la Sortie d'Égypte* de Rigel, trois concertos successivement exécutés par la hautboïste Lebrun, le violoniste Jarnowick, le corniste Punto, et deux airs italiens chantés par Franziska Danzi, jeune cantatrice récemment arrivée à Paris, et dont la voix « très étendue, douce, juste et flexible » était fort admirée du public.

Fervent italianisant, Legros inscrivait à ses programmes des motets de Sacchini, Anfossi, Jommelli et Piccinni; si d'aventure il offrait à son public un *Te Deum* « à grand chœur et deux orchestres » de Floquet, c'était en le faisant passer pour une œuvre d'importation italienne; il chargeait « il Signor Amedeo Mozart », dès son arrivée à Paris, d'arranger pour le jour de la Toussaint de 1777 un *Miserere* du Viennois Holzbauer. C'est grâce à Legros que Mozart a pu faire jouer au Concert deux de ses symphonies : l'une le 18 juin 1778, l'autre le 8 septembre de la même année. On y remarqua « un grand caractère, une grande richesse d'idées et des motifs bien suivis ». Ces symphonies demeurèrent au répertoire et furent exécutées une bonne douzaine de fois du 18 juin 1778 au 3 avril 1789.

Un *Magnificat* et un *Lauda Sion* de l'abbé Vogler furent donnés en première audition le 17 avril 1781; l'abbé lui-même se fit entendre sur le piano-forte le 8 mars 1783. Cependant, Gossec avec sa *Nativité*, son *Te Deum*, sa *Messe des morts* et ses symphonies, tenait toujours la première place, et Henri-Joseph Rigel, autre favori du public, faisait exécuter ses nouveaux oratorios français : *la Sortie d'Égypte*, *la Destruction de Jéricho*, *les Macchabées*, *le Sacrifice de Jephthé*.

Le *Carmen saeculare* de François-André Philidor, composé sur le poème d'Horace, figura de 1780 à 1788 aux programmes du Concert spirituel à titre d'exemple de « musique savante ». Pendant le carême de 1781, Legros eut l'idée de mettre en comparaison le *Stabat Mater* composé en 1777 par Haydn, et celui de Pergolèse. Les amateurs attribuèrent la palme au maître italien, mais le

chef-d'œuvre de Haydn fut redonné avec un succès qui s'affirma de plus en plus les années suivantes; une cabale fit échouer, en 1783, le *Stabat Mater* de Franz Beck, directeur de concerts à Bordeaux.

L'apparition de Viotti à Paris, lit-on dans les *Mémoires secrets* du 13 mars 1782, « fit tomber l'archet des mains de tous nos grands maîtres »; cet illustre chef de l'école moderne du violon se produisit au Concert spirituel à diverses reprises, et fut « reçu avec les transports les plus mérités ». Dans le même temps brillaient Mmes Todi et Mara, cantatrices; Mme Krumpholz, harpiste; les chanteurs Amantini et Guichard; le trio Lays, Chéron et Rousseau.

En 1784, graves soucis pour la direction : Louis XVI s'installe aux Tuileries, et le Concert spirituel doit émigrer dans la Salle des Machines du même palais, local d'une « mesquinerie affreuse » et d'une acoustique médiocre. Avant de quitter la Salle des Suisses où, depuis 1725, le Concert avait reçu l'hospitalité royale, l'excellent chef d'orchestre La Houssaye dirigea la première exécution en France de la symphonie des *Adieux* de Haydn, avec la même mise en scène, si l'on peut dire, qu'au château d'Ésterhazy, chaque exécutant s'esquivant successivement au cours de l'exécution du *finale*, après avoir soufflé la bougie fixée à son pupitre. Le Concert spirituel fit encore connaître des fragments des *Sept Dernières Paroles du Christ*, de Haydn; des odes ou des oratorios de Lesueur, Giroust, Rigel, Gossec, Berton et Salieri; des symphonies de Devienne, Bréval, Jadin, Cannabich, Cherubini, Pleyel et Gossec. A chaque programme figurait une symphonie de Haydn.

A côté du Concert spirituel florissaient, sous l'Ancien Régime, des organisations privées de concerts fréquentées par une élite d'amateurs appartenant à la noblesse, à la finance et à la bourgeoisie, tels les Concerts des Amateurs à l'hôtel de Soubise (1769-1781), concerts fondés et dirigés par Gossec, à qui succéda au pupitre le chevalier de Saint-Georges; les concerts du maréchal de Noailles, dirigés par Carl Stamitz; ceux du duc d'Aiguillon, où débuta Rodolphe Kreutzer; le Concert de la Loge Olympique, qui donnait ses séances d'abord au Palais-Royal, puis dans la salle des Gardes du palais des Tuileries, sous la direction de Viotti. C'est pour cette association que

Haydn écrivit, en 1784, six de ses plus belles symphonies.

Il faut encore citer parmi les principaux concerts de Paris au XVIII^e siècle : le Concert Crozat, puis Italien, fondé par souscription sous les auspices de Mme de Prie (1724); le Concert des Mélophilètes, sous la protection du prince de Conti (1722-1724); le Concert d'Amis (trente-six membres, par souscription, 1772); les Concerts des Enfants d'Apollon (1784); le Concert de la Société d'émulation (1786); les Concerts de la rue de Cléry (1789).

La Révolution entraîna la disparition de toutes ces sociétés musicales; seul, le Concert spirituel se maintint jusqu'en 1791, après avoir émigré dans la salle du Théâtre Italien, et bientôt après dans celle de l'Opéra à la porte Saint-Martin; il devait faire en 1805 une réapparition éphémère sous la direction de François-Antoine Habeneck qui, le premier en France, fit connaître les symphonies de Beethoven; mais déjà la célèbre institution, dont l'activité avait été si féconde et efficace pendant près d'un siècle, avait fait son temps. Sur la proposition de Marie-Joseph Chénier, la Convention avait fondé, le 3 août 1795, un Institut national de musique, le Conservatoire de Paris, qui était devenu bien vite l'unique foyer d'attraction pour les musiciens. Après avoir collaboré à l'éducation et à l'élargissement du goût musical en France en détournant périodiquement les esprits des enchantements de l'Opéra, et les obligeant à se recueillir et à s'intéresser aux problèmes musicaux, aux musiques étrangères, aux symphonies italiennes et allemandes, le Concert spirituel disparut sans bruit, au moment où le public commençait à se passionner pour les exercices publics des élèves du Conservatoire. Ces exercices donnèrent naissance, en 1801, aux Concerts français de la rue de la Victoire, lesquels tentèrent de rivaliser avec les Concerts de l'Opéra où se produisaient les artistes attachés à la cour impériale : Pierre Rode, Baillot, Rodolphe Kreutzer, Paer, Paisiello, Crescentini et Mme Grassini.

La chute de Napoléon entraîna la fermeture momentanée du Conservatoire et mit un terme à l'activité des Concerts français. Ce fut seulement sous la seconde Restauration que la célèbre Société des Concerts du Conservatoire fut fondée par Habeneck et Cherubini. Le dimanche 9 mars 1828, dans la salle de l'École royale de musique (grande salle de l'ancien Conservatoire), avait

lieu, sous la direction de Habeneck, le premier concert; séance mémorable qui débuta par la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Un duo de l'opéra *Sémiramis* de Rossini, le *IV^e Concerto* de Rode exécuté par Eugène Sauzay, l'*Ouverture des Abencérages*, le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Messe du sacre* de Cherubini, figuraient au programme.

Félix RAUGEL.

BIBLIOGRAPHIE

PÉRIODIQUES

- « Affiches de Paris », avis divers (1745-1751).
- « Avant-Coureur » (1762-1774).
- « Gazette de France », jusqu'en 1780.
- « Mercure de France » (1725-1790).
- « Spectacles de Paris » (1754-1771-1780).

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BACHAUMONT, *Mémoires secrets* (1777-1789).
- BRENET, M., *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.
- LA LAURENCIE, L. de, *L'École française de violon de Lully à Viotti*, Paris, 3 vol., 1922, 1923, 1924.
- VIOLLIER, R., *Jean-Joseph Mouret, le musicien des grâces*, Paris, 1950.
- BORREL, E., *L'orchestre du Concert spirituel et celui de l'Opéra de Paris de 1751 à 1800*, dans : *Mélanges offerts à P.-M. Masson*, tome II, Paris, 1955.

L'ÉCOLE INSTRUMENTALE FRANÇAISE AU XVIII^e SIÈCLE

NOTRE pays avait excellé, au XVII^e siècle, dans plusieurs domaines de l'art instrumental : l'orgue, le clavecin, la basse de viole, le luth. Ce dernier disparaît radicalement, avec une surprenante rapidité, entre 1700 et 1710, après une ultime floraison de très grands talents (François Pinel, Jacques Gallot le Jeune, Perrine, Charles Mouton, etc.).

LA BASSE DE VIOLE

D'autres chapitres traitent de l'école française d'orgue et de clavecin. Pour la basse de viole, qui continue de défendre contre le violoncelle les valeurs anciennement prisées au plus haut point par nos mélomanes — discrétion, douceur un peu voilée de la sonorité — elle conservera ses fidèles jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, bien que, depuis longtemps déjà, les modernistes d'alors ne lui accordent plus qu'une admiration condescendante. Elle est pourtant illustrée par un musicien de la plus haute valeur, Marin Marais, né à Paris en 1656, mort dans la même ville en 1728. Il avait travaillé la composition avec Lully, la viole avec Sainte-Colombe. Titon du Tillet, dans sa *Description du Parnasse françois*, nous renseigne sur la passion avec laquelle il étudiait, allant jusqu'à se faufiler sous une cabane que Sainte-Colombe s'était aménagée dans un arbre de son jardin « pour y jouer plus tranquillement et plus délicieusement de la viole », et parvenant, de la sorte, à faire son profit « de quelques passages et de quelques coups d'archet que les Maîtres aiment à se conserver ». On doit reconnaître, pour son excuse, qu'il a fait rendre à ces enseignements, ouvertement reçus ou

acquis par la fraude, les plus brillants résultats. Ses contemporains étaient unanimes à louer son talent d'exécutant, l'ampleur et la pureté de son style, la solide assise d'un mécanisme à peine dépassé par celui de ses disciples, son fils Roland (l'un des aînés de dix-neuf enfants, presque tous violistes), Antoine Forqueray, Louis de Caix d'Hervelois. Comme compositeur, J. G. Walther, dans son dictionnaire de 1732, le présente en ces termes : « Un incomparable violiste parisien, de qui les œuvres sont connues dans l'Europe entière. » De ses opéras, on a retenu *Alcyone* (1706), où l'épisode de la tempête lui a inspiré des effets d'orchestration assez neufs. Mais c'est surtout sa musique de chambre qui mérite attention. Quelque huit cents pièces pour une, deux et trois violes, publiées en cinq livres dont la parution s'échelonne entre 1686 et 1725, constituent un des plus précieux monuments de l'ancienne musique française. Ces pièces, trop rarement jouées, sont ordonnées en *Suites*, comme l'œuvre de clavecin de Couperin, avec laquelle elles ont plus d'un point commun. On y trouve la même liberté d'invention, la même concision, le même dosage d'émotion et d'esprit, le même éclectisme. Marais peut s'ingénier à décrire avec le réalisme le plus pointilleux (dans *le Tableau de l'opération de la taille*, on trouve des annotations telles que : « Icy se fait l'incision... Introduction de la tenette... Icy on tire la Pière... Icy on perd quasi la voix »...), mais des morceaux intitulés *la Petite Brillante*, *le Gracieux*, *le Bout entrain (sic)*, suggèrent bien plus qu'ils ne prétendent à peindre; et l'immense majorité des pièces consiste en danses stylisées souvent suivies de variations, en préludes, en fantaisies exemptes de toute préoccupation extra-musicale. L'écriture en est aussi élégante que solide. Je ne puis faire mieux ressortir les mérites du compositeur qu'en citant les critiques que fait de ses successeurs le pamphlétaire occasionnel Hubert Le Blanc, dans sa *Défense de la basse de viole* (1740). Ayant au préalable exalté « la composition si épurée, l'exécution si châtiée, la plénitude de l'harmonie » de cet « Ajax », il poursuit : « Le Héros disparut. Les Monstres commençoient à reparoitre, savoir les miaulemens dans l'exécution, les fignolemens, les agrémens mis à tort ou à droit, l'irrégularité dans la composition, où une idée démentoit l'autre. » De ces propos on déduira aisément la position

de Marais aux yeux de son panégyriste : celle d'un maître déjà classique.

La vogue de l'instrument auquel il avait apporté tant de gloire ne devait pas lui survivre au-delà du milieu du siècle. On trouve bien, jusqu'en 1760, dans la musique de la Chambre du roi, quatre violistes dont Forqueray et Philidor; au Concert de la Reine, les Caix d'Hervelois père et filles. Ils disparaissent aussitôt après des contrôles, ou adoptent le violoncelle, comme font Chrétien et Ber-teau. La basse de viole n'est plus, désormais, qu'un « instrument ancien ». Le premier plan appartient tout entier à la famille du violon.

LE VIOLON

L'apparition du violon et de ses acolytes, l'alto et le violoncelle, dans la vie musicale française, avait cependant été tardive. Alors que l'Italie s'était enthousiasmée d'emblée pour le nouveau soprano instrumental, tellement plus souple, plus puissant, plus étendu que le dessus de viole, il avait rencontré en France un accueil fort réservé. L'éclat de sa sonorité heurtait le goût des salons, dont il se vit interdire l'accès pendant plus d'un siècle et demi, sauf pour accompagner les danses. Il convient d'ajouter que, dans ces fonctions ménésières, nos violonistes s'étaient acquis une telle réputation que de nombreuses cours étrangères les engageaient, en « bandes » constituées, pour exécuter tout un répertoire de ballets par eux composés avec plus de verve que de science, mais d'un dynamisme irrésistible.

La corporation était hiérarchisée. Au sommet, les vingt-quatre violons du Roi formaient le fond de l'orchestre d'Opéra. En créant, pour les opposer aux vingt-quatre, sa bande des « Petits Violons », qu'il soumit à une discipline tyrannique, Lully haussa sensiblement le niveau de l'exécution d'ensemble. Il fut un temps où les symphonistes de notre Académie royale de Musique étaient donnés en exemple par-delà nos frontières. On citait aussi, de loin en loin, quelques solistes français, ou des Italiens francisés dont le talent forçait les résistances de nos délicats.

Mais, à ces rares exceptions près, la place du violon, en France, était dans les tavernes, ou entre les mains des laquais. La situation se modifia brusquement vers l'époque de la mort de Lully (1687), non point à cause de cette mort, mais pour diverses raisons dont la plus agissante fut une véritable vague de snobisme avant la lettre, snobisme ultramontain dont l'objet était Corelli, le fondateur, ou tout au moins le stabilisateur, de la première école classique du violon.

Corelli s'était acquis dans la société romaine une situation exceptionnelle, due à son génie d'exécutant et de compositeur, à sa culture, à l'ascendant de sa personnalité. Les barrières qui reléguaient les musiciens professionnels dans une condition subalterne s'étaient abaissées devant lui. On le recevait dans les milieux les plus fermés, les étrangers de marque tenaient à honneur de lui être présentés, si bien que son nom commença à se propager hors d'Italie, précédant souvent la connaissance de sa musique, laquelle, avant 1700, consistait uniquement en sonates à trois (deux violons et basse). A Paris, de petits cénacles firent venir des échantillons de cette musique, et se passionnèrent pour elle. De bruyantes polémiques aidant, le goût du violon et de la sonate gagna rapidement du terrain.

En 1692, le jeune et entreprenant François Couperin composa et fit entendre, en s'abritant sous un pseudonyme italien, la première sonate française en trio. Elle obtint un grand succès, et il est à présumer que l'auteur ne tarda pas à se démasquer, bien qu'il ait attendu pour le faire par écrit la publication de cette sonate, à trente-quatre ans de là, dans le recueil intitulé *les Nations*. Toujours est-il que dès 1695 paraissaient, ouvertement cette fois, trois recueils de sonates françaises, de Sébastien de Brossard, Élisabeth Jacquet de La Guerre, Jean-Ferry Rebel. Aucune de ces œuvres n'est négligeable, et les sonates de Rebel, en particulier, se signalent par une utilisation ingénieuse et hardie des ressources du violon, en même temps que par une qualité musicale qui les rendrait dignes d'être produites au concert. On en dira autant des sept livres de sonates, à deux et à trois, de François Duval, publiés de 1704 à 1720. Elles ont en commun avec celles de Rebel un caractère français très marqué, dans les tournures mélodiques et harmoniques,

et dans la prédilection qui s'y manifeste pour la description ou l'évocation, à la manière des clavecinistes et des violistes (*le Tourbillon, la Guitare, l'Intrépide*). Mais la technique instrumentale est plus poussée que celle de Rebel, son écriture plus travaillée, sa rythmique plus délicate et plus variée que celle même de Corelli. Sur un plan très voisin, on citera Jean-Baptiste Senallié, Dornel, Bouvard, Denis, Quentin le Jeune, Jacques Aubert, à l'inspiration facile et gracieuse, premier adaptateur en France de la forme *concerto* (dans ses *Concerts de symphonie* de 1730). François Francœur l'emporte sur eux tous, tant pour l'audace de son écriture que pour l'émotion qui se dégage des adagios de ses sonates.

Toutefois, aucun de ces maîtres ne s'égale aux grands Italiens de la même période, Corelli, Vivaldi, Somis, F. M. Veracini, Locatelli. Nous allons trouver en Jean-Marie Leclair l'Aîné un champion à leur mesure.

J.-M. LECLAIR

Né à Lyon en 1697, Leclair reçut probablement ses premières leçons de musique de son père, passementier de profession et bassiste amateur. Jean-Marie commença par cumuler, lui aussi, ajoutant au violon et à la passementerie le double métier de danseur et de maître de ballet. Ce n'est qu'environ 1727 qu'il opte définitivement pour le violon et la composition, probablement sous l'influence de Somis, avec qui il avait travaillé à Turin. Mais il a déjà à son actif son *Premier Livre de sonates à violon seul avec la basse continue*, paru en 1723, et cet ouvrage de début est d'une telle plénitude de pensée, d'une forme si magistrale, à la fois logique et brillante, qu'on date communément de cette année 1723 le point de départ de la première école française qui puisse être mise en parallèle avec l'école classique italienne du violon.

De ce moment, Leclair est remarqué par les connaisseurs sur qui se règle le jugement des salons; un mécène, le financier Bonnier de la Mosson, le patronne; le Concert spirituel, fondé en 1725 par Philidor, et qui, tout de suite, a pris dans la vie musicale française, et même européenne, une importance extrême, l'engage dès 1728. Bientôt il sera invité dans des cours princières, appelé à faire partie de la musique royale — où il ne fera que

passer —, il formera des disciples auxquels il communiquera les éléments d'une technique puisée dans Corelli, Vivaldi et Somis, mais mûrie, adaptée au tempérament français, enrichie d'apports originaux. S'il n'a pas à proprement parler ouvert de voies entièrement nouvelles, il a donné à des procédés d'exécution déjà employés de longue date (double corde, arpège, etc.) des utilisations variées et fécondes. Et il se trouve que ce parfait maître de son instrument est un musicien hors de pair. Son invention mélodique et rythmique ne s'essouffle jamais, à travers une production qui comprend quarante-neuf sonates à violon et basse, douze sonates à deux violons sans basse, vingt-cinq trios, douze concertos pour violon et orchestre, un opéra, *Scylla et Glaucus*, dont les parties symphoniques et les chœurs pourraient être signés de Rameau. Il est d'ailleurs grand harmoniste : l'auteur du traité le plus considérable qu'on ait consacré à la basse continue, F. T. Arnold, lui emprunte nombre d'exemples.

Sa carrière devait être tragiquement arrêtée, une nuit d'octobre 1764, par le poignard d'un assassin demeuré inconnu. Un sort aussi dramatique attendait le violoniste français le plus proche de lui par son talent, Gabriel Guillemain : il se suicida en 1770 dans un accès de folie furieuse qui le fit se larder de quatorze coups de couteau ! Guillemain n'était pas, musicalement, un génie comparable à Leclair, mais il y a beaucoup à retenir dans les dix-huit recueils de musique instrumentale qu'il a laissés. Il a été des premiers (devancé seulement par un autre excellent violoniste, Mondonville) à inverser l'équilibre de la sonate, dans un livre de *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (1745), dont le titre dit assez clairement que le clavecin y est traité en instrument principal. En matière de technique, il est plus hardi que Leclair. Son *Amusement pour le violon seul*, op. 18, et les *Douze Caprices*, également pour violon sans basse, qui lui font suite, sont dans la ligne de Locatelli.

A partir de la génération de Leclair et de Guillemain, le violon compte tant d'adeptes en France, et les talents sont si nombreux, qu'il devient impossible de signaler tous les noms qui seraient dignes de mention. Notre école a, dès ce moment, pour elle la qualité et la quantité ; elle s'est dégagée de l'imitation de l'Italie ; elle a une physiono-

Borde, L'Abbé l'Aîné était déjà un virtuose : « C'est lui qui a fait tomber la viole, par la belle qualité de son qu'il tirait de son instrument. » Mais le premier violoncelliste français de renom devait être un transfuge de la viole, Berteau, de Valenciennes, qu'on dit avoir été conquis par la lecture d'une pièce de Franciscello, chef de l'école italienne du début du XVIII^e siècle. Lorsque Berteau se fit entendre au Concert spirituel, en 1739, il paracheva la victoire que Pierre Saint-Sevin avait préparée. Son succès ne fit que croître et susciter de nouvelles vocations. Il forma de nombreux disciples, parmi lesquels Tillier, les deux Janson, Cupis le Jeune, Jean-Pierre Duport, que le public du Concert spirituel eut souvent l'occasion d'applaudir. A partir des années 1740-1750, l'essor du violoncelle est aussi rapide que ses débuts avaient été lents : Barrière, Chrétien, Bréval, Olivier Aubert, Lamare, Baudiot, etc., atteignent la notoriété, et deviennent pour les violonistes des concurrents redoutables. D'assez nombreuses méthodes sont publiées, attestant la vogue de l'instrument : celle de l'universel Michel Corrette dès 1741, puis celles de Cupis, Tillière, Bréval.

LES DUPORT

Parmi tous ces musiciens de talent, Jean-Pierre Duport occupe un rang privilégié. « Le Mercure » lui décerne en 1761 des éloges qui passent la mesure habituelle : « M. Duport a fait entendre tous les jours de nouveaux prodiges et a mérité une nouvelle admiration. Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses mains : il parle, il exprime, il rend tout, au-delà de ce charme qu'on croyait exclusivement réservé au violon. » Duport l'Aîné est l'un des premiers à faire des tournées de concerts à l'étranger. En 1773, Frédéric II de Prusse l'appelle à Berlin, où il meurt en 1818.

Son frère Jean-Louis, dit Duport le Jeune (né à Paris en 1749, mort en 1819), formé à son enseignement, l'a, semble-t-il, surpassé, et comme virtuose, et comme pédagogue. Il avait eu, dès ses dix-neuf ans, les honneurs du Concert spirituel. « Le Mercure » avait loué son exécution « précise, brillante, étonnante, des sons pleins, moelleux, flatteurs, un jeu sûr et hardi ». Il dut, par la suite, ses plus grands progrès à l'influence de Viotti qu'il entendit lors

de ses débuts parisiens en 1782, et dont il n'eut de cesse qu'il parvînt à adapter à son instrument la manière large, le style vivant et fort. Éloigné de Paris par la Révolution, il rejoignit son frère à Berlin, d'où la guerre le chassa en 1806. Il revint en France. On l'y avait oublié, mais il ne tarda pas à retrouver et à élargir son cercle d'admirateurs, en même temps qu'il formait de nouveaux élèves, dont l'enseignement a valu à notre pays, au xix^e siècle, quelques-uns des meilleurs violoncellistes de l'Europe. Sa méthode (*Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet*), qui a transformé les bases techniques jusqu'alors en vigueur, n'a été publiée qu'en 1815; mais elle était rédigée en 1800 et Duport l'avait mise en pratique longtemps auparavant.

LE PARDESSUS DE VIOLE

Cet aperçu ne serait pas complet, en ce qui concerne les instruments à archet, si l'on ne signalait la curieuse survivance, jusqu'aux approches de 1789, du pardessus de viole, conservé sans doute comme une attendrissante rareté, mais qui avait ses virtuoses, applaudis de loin en loin dans les concerts, et même au Concert spirituel. Ce soprano de la famille des violes (que l'on tenait vertical, maintenu entre les genoux) devait un regain de faveur à l'exceptionnel talent d'une demoiselle Lévi, de Rennes, qu'on entendit à Paris en public pour la première fois en 1745. Elle suscita d'assez nombreuses émules, les demoiselles Haubaut, Lafont, Dupont, de La Roche. Aucune ne parvint à l'égaler : en 1778, les deux derniers joueurs de pardessus de viole dont on trouve mention dans les listes d'adresses, MM. Decaix (sans doute un Caix d'Hervelois) et Doublet, se paraient tous deux du titre de « Seul élève de la célèbre Mme Lévi ».

LA FLÛTE

En dehors des instruments à clavier et à archet, la virtuosité conquiert d'importants domaines dans la France

du XVIII^e siècle. La flûte y devient un instrument soliste, la harpe sort d'une longue période de léthargie et reprend possession des salons et des estrades de concerts.

Le sort de la flûte a été certes plus enviable, pendant cette période, que celui des autres instruments à vent, rarement entendus hors de l'ensemble orchestral. Le Concert spirituel, à partir de 1736, faisait appel, de loin en loin, à des duos hautbois-basson, à l'imitation de ceux qui avaient valu à des Italiens, les frères Besozzi, l'année précédente, un succès qui n'était pas seulement de curiosité. C'est seulement vers la fin du siècle que Jean-Pierre Tulou, Devienne, Ozi, se produisirent comme bassonistes sur un pied d'égalité avec les virtuoses de la flûte, le hautbois restant encore en retrait.

La flûte avait connu dès la fin du XVII^e siècle une certaine vogue, qui débordait les milieux professionnels. On appréciait, à la cour, les talents de Des Coteaux, des Hotteterre, de Pierre Gaultier. Après 1700, Buffardin, Naudot, Michel de La Barre, perfectionnèrent une technique déjà fort développée. Il appartient à Michel Blavet d'en tirer tout le fruit. Né à Besançon en 1700, il ne quitta sa ville natale qu'en 1723, et sa première apparition au Concert spirituel n'eut lieu que trois ans plus tard. Ce fut un triomphe. Blavet dut reparaître souvent au Concert, faisant affiche avec Guignon et Leclair avec un succès égal au leur. Il est un des rares musiciens français que les souverains étrangers eurent désir d'entendre. Au temps où il n'était encore que prince royal, le futur Frédéric II essaya vainement de le garder à son service. Blavet mourut en 1768, laissant une œuvre abondante, que les flûtistes auraient grand intérêt à ne pas laisser en sommeil. Cette musique ne jure pas auprès de celle de Couperin, ou de Leclair.

LA HARPE

La harpe, que le Moyen âge et la Renaissance avaient chérie, était tombée au XVII^e siècle, au moins en France, dans un abandon à peu près total. Elle fut ressuscitée par un Allemand, Georges-Adam Goeppfert (dont le nom est écorché de mille manières par les journalistes,

ses contemporains : Gaiffre, Köppfer, Keipfer, etc.), venu à Paris en 1749 pour participer aux concerts de La Pouplinière, et qui se produisit la même année au Concert spirituel sur la harpe à pédales. L'invention, toute récente, permettait d'étendre considérablement le répertoire de l'instrument.

Pendant quelques saisons, la harpe resta le monopole d'exécutants allemands, Hochbrucker, Emming, Meyer, Schencker. Mais Goeppfert commençait à former des élèves français, M. de Monville, Mme de Saint-Aubin, Beaumarchais et bientôt la jeune Félicité Du Crest, plus tard Mme de Genlis s'éprit de la harpe à pédales et contribua (pas tout à fait autant, peut-être, qu'elle ne l'a dit) aux progrès de sa technique et à l'extension de son répertoire, en même temps qu'elle en propageait l'étude dans l'aristocratie et la haute bourgeoisie françaises. Bientôt le Concert spirituel fera entendre Gardel l'Aîné (plus célèbre comme chorégraphe), les sœurs Descarsins, Mlle Duverger, Vernier, etc. Quant à la conquête de l'aristocratie, elle est éloquentement illustrée par la simple annonce, en juin 1776, d'un concert de « M. Hinner, maître de harpe de la Reine, de Madame, et de Mme la Comtesse d'Artois ».

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE

BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.

LA LAURENCIE, Lionel de, et SAINT-FOIX, G. de, *Contribution à l'histoire de la symphonie française*, dans « L'année musicale », 1911.

BOUVET, Charles, *Les Couperin*, Paris, 1919.

LA LAURENCIE, Lionel de, *L'école française de violon de Lully à Viotti*, Paris, 1922-1924.

TESSIER, André, *Couperin*, Paris, 1926.

KOECHLIN, Charles, *Les instrument à vent*, Paris, 1948.

MELLERS, Wilfrid, *François Couperin and the French Classical Tradition*, Londres, 1950.

LE CLASSICISME FRANÇAIS ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION MUSICALE

QUELLE idée notre âge classique s'est-il faite des pouvoirs et des devoirs de la musique ? Quelle est la mesure, quelles sont les limites de ses capacités expressives ? Ce sont ces questions que remue un débat dont les origines se confondent avec les accents de la lyre d'Orphée, mais qui a pris une acuité remarquable et une importance décisive aux temps qui nous occupent.

Le xvii^e siècle est témoin d'une transformation capitale. La polyphonie, sacrifiée sur le théâtre aux intérêts du lyrisme dramatique, abandonne le chœur des voix pour gagner le monde des instruments et s'adapter à leurs exigences. En empruntant la matière de leur ouvrage à des chansons qui ont perdu leurs paroles, à des danses qui négligent leur destination chorégraphique, les *canzone da sonar* des Italiens et les suites pour le luth des Français en venaient à priver la musique de ses appuis traditionnels — de l'apparente cohérence que lui prêtent le discours et le geste.

On ne saurait assez insister sur l'extraordinaire nouveauté d'une dialectique musicale qui reposera bientôt sur une pure combinaison sonore. Or, cette espèce de révolution va croître et embellir tout au long du xvii^e siècle, pour s'imposer peu à peu au siècle des lumières, cependant qu'en ce pays où l'on aime les arts plus pour en juger que pour en jouir, comme le notera Joubert, les meilleurs esprits s'interrogent surtout sur le point de savoir dans quelle mesure l'art musical peut faire office de conteur et de peintre. En dépit de quoi, nous voyons les formes que nous avons apprises à vénérer sous le vocable de musique pure se faire jour peu à peu dans un monde qui n'a d'oreille que pour les genres narratifs et descriptifs.

Le mépris de d'Alembert et de Ducharger pour la musique « qui ne peint rien », l'apostrophe de Fontenelle : « Sonate, que me veux-tu ? » n'ont rien que de fort explicable. A tout prendre, les formes instrumentales, délivrées de toute sujétion extra-musicale, proposaient à ces têtes littéraires des énigmes analogues à celles qui troublent aujourd'hui le public en présence de la peinture non figurative.

Parvenu à ce point, on se voit contraint d'interroger les gens sur l'idée qu'ils se font d'un art dont les produits les déconcertent, et de leur demander quels sont les pouvoirs qu'ils lui attribuent, à raison des prestiges qu'ils en attendent.

Il nous a paru intéressant, de ce point de vue, de consulter d'abord les écrits que nous ont laissés, sur ce sujet, dès les débuts du XVII^e siècle, René Descartes et le Père Mersenne — l'acolyte du génie, comme parle Valéry.

Sans doute Descartes n'a-t-il consacré qu'un mince ouvrage à cette question : le *Musicae compendium*, qu'il publie en 1618, à l'âge de vingt-deux ans. C'est, sous les dehors d'un précis scolaire, une dissertation de commande, bien faite pour nous convaincre que l'auteur n'est pas le moins du monde intéressé par la pratique d'un art sur lequel il légifère en théoricien épris de récréations mathématiques.

Le *Musicae compendium*, succédant de peu au traité sur l'*Art de l'escrime* du même auteur, va marquer le terme des années d'apprentissage du galant cavalier vêtu de vert. Un an plus tard, le 10 novembre 1619, Descartes sera terrassé par l'illumination que l'on sait.

Il faut noter, cependant, que, dans la maturité de l'âge et du génie, Descartes ne reniera point cet ouvrage de jeunesse, auquel il prie ses correspondants de se référer.

Aussi bien y trouvons-nous, au milieu de dissertations gratuites et décevantes, une vue esthétique à laquelle il restera fermement attaché et qu'il fera partager à Mersenne.

Traduisons le latin du *Musicae compendium* : « L'objet de la musique est le son. La musique a pour fin de plaire et de susciter en nous divers sentiments. »

Que la musique, comme tout art, ait pour fin de plaire, c'est ici, mot pour mot, la définition des scolastiques et

nommément de saint Thomas. Quant au pouvoir — et au devoir — « de susciter en nous divers sentiments », qu'est-ce à dire, une fois admis que la musique a pour effet de remuer le champ de l'affectivité, de solliciter cette part de nous-mêmes qui est trouble dans l'entendement parce que nous avons un corps ? Est-ce à dire que la musique possède pour Descartes, comme pour les Grecs et les humanistes de la Renaissance, le pouvoir de tendre à son gré les ressorts particuliers des sentiments et des passions ? En aucune façon ! Descartes ne croit pas qu'on puisse établir de façon certaine et déterminée une liaison entre le phénomène sonore et le phénomène psychologique, « car une même cause » écrit-il, « peut exciter diverses passions en divers hommes ». Pirro résume clairement la position cartésienne sur ce point : « Il ne s'agit pas, pour l'artiste, d'imposer à l'auditeur des émotions prévues, mais de provoquer en lui des émotions quelconques. »

Le Père Mersenne que cette question chiffonne visiblement (et qui l'évoquera mainte fois dans la correspondance qu'il échange avec Descartes), le Père Mersenne finira, vaille que vaille, par épouser les vues de son ami.

Il nous en donne le témoignage dans une lettre du 29 novembre 1640 où il mande à Huygens :

Il faut premièrement supposer que la musique, et par conséquent les airs sont faits particulièrement et principalement pour charmer l'esprit et l'oreille, et pour nous faire passer la vie avec un peu de douceur parmi les amertumes qui s'y rencontrent...

Semblablement, les airs ne se font pas pour exciter la colère et plusieurs autres passions ; mais pour réjouir l'esprit des auditeurs et quelquefois pour les porter à la dévotion... Je ne veux pas nier que certains airs bien faits selon la lettre m'émouvant à la pitié, à la compassion, au regret, et à d'autres passions ; mais seulement que ce n'est pas là leur but principal, mais de resjouir ou même de remplir les savants auditeurs d'admiration...

Ce n'est pas de gaieté de cœur que Mersenne a pris son parti de cette incertitude sur les moyens et les fins de l'art musical. Et il faut avouer que cette indétermination est bien la chose la moins cartésienne du monde. Dix ans plus tôt, Mersenne avait pressé Descartes de

lui mander « s'il ne connaît point de qualités aux consonnances qui répondent aux passions; si l'on peut établir de combien une consonnance est plus agréable qu'une autre ». Ensuite de quoi, comme il s'agissait d'un mince détail complémentaire, l'interrogant Minime demande « si l'on peut établir la raison du beau ».

Dans une première lettre, en date du 4 mars 1630, Descartes affirme avec force le caractère essentiellement subjectif de toute appréciation du beau :

Je ne connais point de qualité aux consonnances qui répondent aux passions. Vous m'empêchez autant de me demander de combien une consonnance est plus agréable qu'une autre que si vous me demandiez de combien les fruits sont plus agréables à manger que le poisson...

Les calculs ne servent que pour montrer quelles consonnances sont les plus simples, ou, si vous voulez, les plus douces et les plus parfaites; mais non pas pour cela les plus agréables [...] car tout le monde sait que le miel est plus doux que les olives et toutefois force gens aiment mieux manger des olives que du miel.

C'est ici que Descartes introduit une distinction capitale entre deux notions dont le conflit va défrayer pendant un long siècle les querelles musicales qui divisent, en particulier, les partisans du goût italien et du goût français. La distinction porte sur les nuances que Descartes semble faire entre le pur délectable et l'agréable proprement dit. Il y reviendra d'ailleurs dans son *Traité de l'homme* : « Ce ne sont pas les choses les plus douces qui sont les plus agréables aux sens; mais celles qui les chatouillent d'une façon mieux tempérée. »

Voilà qui mérite réflexion.

« Ce qui plaît fait plaisir, dit Littré, au lieu qu'*agréer* signifie précisément être au gré de. »

Agréer implique un assentiment, une acceptation supposant un minimum de délibération.

On en vient alors à se demander si l'esthétique française n'aurait pas pour caractère essentiel et presque constant la volonté d'écarter le simple délectable qui échappe comme tel aux justifications requises par la vraisemblance. Car seul le vraisemblable peut être *agréé*, et conséquemment tenu pour agréable.

« Il faut de l'agréable et du réel, note de son côté

Blaise Pascal; mais il faut que cet agréable soit lui-même pris du vrai. » Et Saint-Evremond protestera bientôt que la tragédie en musique est « tellement contre la nature » que, pour sa part, « il manque d'y prêter ce consentement *agréable* sans lequel les objets les plus voluptueux même ne sauraient lui donner du plaisir... »

Cette dialectique de l'assentiment nous aide à comprendre l'importance qu'on accorde communément aux droits de la nature et aux devoirs de l'imiter à une époque où le factice et l'artificiel paraissent dominer le monde de l'art. C'est qu'il s'agit d'une nature choisie, ce qui s'entend, précise un académicien librettiste, « des caractères dignes d'attention et des objets qui peuvent faire des impressions agréables; mais, ajoute Houdar de La Motte, qu'on ne restreigne pas ce mot d'agréable à quelque chose de riant : il y a des agréments de toute espèce; il y en a de curiosité, de tristesse, d'horreur même ».

C'est assez dire — et on le dira — que l'imitation consiste à ne prendre des choses que ce qui est propre à produire l'effet qu'on se propose.

Comme le marque si bien Écorcheville : « Fiction, imitation, vraisemblance sont les trois racines de la conception française du beau. »

Mais nous anticipons sur les naïves espérances du Père Marin Mersenne qui presse René Descartes de lui dire « si l'on peut établir la raison du beau ».

La réponse du philosophe, datée du 18 mars 1630, inclut, qu'on le veuille ou non, les prolégomènes d'une théorie fameuse en psychologie générale et dont il n'est pas inutile de s'aviser qu'elle est née de la question du Père Mersenne et d'une réflexion sur les pouvoirs de la musique.

Voici l'essentiel de cette lettre :

Pour votre question : savoir si on peut établir la raison du beau, c'est tout de même que ce que vous me demandiez auparavant pourquoi un son est plus agréable que l'autre... Généralement, ni le beau, ni l'agréable ne signifie rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet; et pour ce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient aucune mesure déterminée. Et je ne saurais mieux expliquer que j'ay fait autrefois en ma *musique*...

Et de renvoyer le Révérend Père à ce passage du *Musicae compendium*, où le beau est apprécié différemment selon le degré de complexité des figures que chacun peut agréer le plus aisément en s'abandonnant à sa fantaisie.

Mais voici le passage capital :

La même chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres. Cela ne vient que de ce que les idées qui sont en notre mémoire sont excitées. Comme ceux qui ont pris autrefois plaisir à danser lorsqu'on jouait un certain air, sitôt qu'ils en entendent de semblable, l'envie de danser leur revient. Au contraire, si quelqu'un n'avait jamais ouï que des gaillardes qu'au même temps il ne lui fût arrivé quelque affliction, il s'attristerait infailliblement lorsqu'il en ouïrait une autre fois. *Ce qui est certain que je juge que si on avait bien fouetté un chien cinq ou six fois au son du violon, sitôt qu'il ouïrait une autre fois cette musique, il commencerait à crier et à s'enfuir.*

Voilà donc, affirmés de la façon la plus claire, et du même coup, la théorie du réflexe conditionné et, quoi qu'en dise notre auteur, l'un des fondements de la valeur expressive du langage musical.

Car l'auditeur de musique, à l'envi du chien de Descartes (et de Pavlov), accepte comme évidentes et nécessaires certaines expressions du langage musical qui ne nous paraissent liées à leur objet que par l'acquisition de réflexes intégrés à notre psychisme.

A une époque où le madrigal polyphonique touche à la fin de son règne et où l'opéra exerce ses premiers prestiges, il peut paraître singulier que notre philosophe ait obstinément nié la possibilité d'un rapport défini entre le phénomène sonore et le phénomène psychologique.

En fait, Descartes ne pose le principe du réflexe conditionnel à propos de la musique que pour mieux affirmer le caractère individuel des réactions qu'elle entraîne dans le cas particulier qu'il envisage. D'autre part, il ne fait pas réflexion que c'est parce que la musique est art du mouvement qu'elle entre en sympathie avec le monde de l'affectivité et que leur connexion n'est peut-être pas fortuite. La pratique du madrigal et les premières expériences de l'opéra venaient de le montrer. Mais les

querelles qui vont diviser les défenseurs et les adversaires de l'opéra, les partisans du goût français et du goût italien sont querelles de littérateurs qui s'accordent, au moins, pour considérer la musique dans ses effets sans se mêler jamais de l'étudier dans sa substance. De Saint-Évremond aux Encyclopédistes — de la querelle des opéras à la guerre des Bouffons, s'ouvre l'ère de la dictature littéraire qui nous régit encore, où l'art d'écrire, comme parle Étienne Gilson, finit par s'annexer les autres arts.

Cela va commencer juste au milieu du Grand Siècle avec l'argument d'*Andromède* : « Je n'ai employé la musique, déclare le grand Corneille, qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine. » « Je me suis bien gardé, ajoute-t-il, de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage. »

Aux grands jours de Lully, Nicolas Boileau, exceptionnellement sollicité de collaborer avec Racine aux fastes de la tragédie en musique, renonce bien vite au projet d'un *Phaëton* en protestant que « Monsieur Racine était plusieurs fois convenu avec lui qu'on ne peut jamais faire un opéra, parce que la musique ne saurait narrer ».

Passons aux mélomanes spécialisés :

Ce n'est pas davantage dans le *Parallèle* de l'abbé Ragenet ni dans la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de Lecerf de La Viéville que nous apprendrons grand-chose sur l'étendue et les limites de l'expression musicale.

Italophiles et italophobes, hommes d'Église ou de plume qui s'interrogent incessamment sur l'opéra et qu'inquiète l'apparition d'une musique instrumentale « sans dessein et sans objet », Cartaud de la Vilate, Cahuzac et Dubos, Bollioud-Mermet, l'abbé Pluche, l'abbé Terrasson, l'abbé Batteux, le grand Rameau lui-même, l'Encyclopédie, et l'illustre Jean-Jacques brochant sur le tout, ne font autre chose que d'accommoder à toute sauce le dogme éternellement fuyant qui impose

à la musique, comme à tout art, l'imitation de la nature.

C'est au nom de la nature que l'abbé Raguenet et Lecerf de La Viéville se jettent à la tête des arguments tirés de la primauté du délectable ou de l'agréable. Le second louant les « agréments doux et aisés » de la musique française, tandis que le premier, friand d'un tout autre naturel, s'éprend « des voix douces et rossignolantes » des castrats de l'opéra romain. C'était quêter le naturel dans l'univers de la passion, fût-il paradoxalement évoqué, comme ici, par le truchement de ces personnages « si cruellement séparés de bien des choses, comme dit Valéry, et en quelque sorte d'eux-mêmes ».

L'imitation de la nature laisse au musicien le choix des caractères qu'il est raisonnable (et donc agréable) d'imiter. A mesure que le XVIII^e siècle s'achemine vers son déclin, nous voyons que l'imitation s'étend toujours davantage du monde matériel à ce monde du sentiment qui répond à l'humaine nature; mais ce n'est que vers la fin du siècle, à une époque qui correspond sensiblement à l'avènement du grand style musical que l'on dit classique, ce n'est qu'environ les années quatre-vingts que les questions naïves posées par le Père Mersenne, et dont il semble que Descartes ait entrevu la solution, vont recevoir les réponses cohérentes et, somme toute, décisives.

Boyé, l'abbé Morellet, et Michel de Chabanon auront le rare mérite de tirer au clair cette notion d'imitation de la nature, deux fois irritante quand on l'introduit dans le domaine de la musique. Dans son opuscule intitulé *l'Expression musicale mise au rang des chimères* (1779), Boyé déclare que la musique ne peut établir par ses moyens propres que des relations de simple convenance avec les situations auxquelles elle cherche à s'accorder. Il ne nie point pour autant que la musique suscite des résonances affectives; mais « provoquer les passions et les exprimer sont deux choses absolument différentes. Autrement, il s'ensuivrait que la vanille exprimerait l'amour, et les concombres l'indifférence ». Reste que « le compositeur, ne pouvant pas peindre les passions, adapte à chacune le caractère qui s'en approche le plus; mais, quelque effort qu'il fasse, il ne produira qu'une musique analogue. C'est comme une tapisserie qui répond à l'appartement ». Le mérite de

Chabanon sera de préciser le pourquoi et le comment de ces analogies qui autorisent l'expression musicale.

Michel de Chabanon, violoniste professionnel, helléniste, dramaturge et poète, ami de Voltaire et familier de Rameau, est, à notre connaissance, le seul praticien de l'art musical qui ait jamais forcé les défenses de l'Académie française, où il s'est assis en 1780 dans le fauteuil qui avait été celui de Corneille et de Houdar de La Motte, et qui sera celui de Victor Hugo... Rien ne lui a manqué, comme il l'écrit sans forfanterie, pour parler de musique avec quelque justesse. L'idée maîtresse qui commande ses *Observations sur la musique* (1779) s'autorise du fait que la musique, art du mouvement — *ars bene movendi* —, entre aisément en sympathie avec le monde de l'affectivité; leur commune instabilité les apparente. C'est parce qu'elle est *mouvante* que la musique est *émouvante*. Et c'est cette analogie qui « nous fait appeler cet art imitateur lorsqu'à peine il imite ».

C'est ainsi, dit Chabanon, que « la musique assimile ses bruits à d'autres bruits, ses mouvements à d'autres mouvements, et les sensations qu'elle procure à des sentiments qui leur soient analogues ». Et de constater que les différents caractères de la musique et ses possibilités expressives sont exactement liés aux quelques termes italiens qui sont d'usage pour déterminer le *tempo*. « Il ne tient qu'au lecteur, conclut Chabanon, de réduire à peu de chose ce long étalage de doctrine. Quatre mots techniques lui en auraient dit presque autant : *Largo* ; *Andante* ; *Allegro* ; *Presto*, tant la nomenclature d'un art en contient quelquefois les secrets les plus cachés. »

Près de cent ans plus tard — en 1876 — Édouard Hanslick ne fait que reprendre la thèse de Chabanon quand il soutient, contre Schopenhauer, que c'est en imitant l'apparence extérieure, en figurant le phénomène, que la musique nous donne l'illusion qu'elle exprime le sentiment.

La thèse de Chabanon ne lui est pas entièrement personnelle. Il en convient lui-même quand il rend hommage aux essais de son contemporain, l'abbé Morellet, auquel il fait de nombreux emprunts.

Dans le fait, nos deux esthéticiens se complètent. Toutefois, l'abbé Morellet apporte dans ce concert une note bien personnelle à propos du caractère métapho-

rique de l'expression musicale (le terme est de lui) où nous allons retrouver précisée et comme justifiée cette éternelle consigne de l'imitation agréable qui depuis Aristote ne cesse d'embarrasser les musiciens.

L'abbé Morellet professe que tous les arts ont pour mission de donner à l'âme plus d'agrément que la vérité même : « C'est, dit-il, à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en imitant. » C'est pour cela qu'il choisit des traits et qu'il groupe des beautés éparses.

S'ensuit une page d'une exquise profondeur qu'on s'étonne de trouver enfouie et pratiquement perdue dans le quatrième tome des *Mélanges de littérature et de philosophie*, publication posthume de cet étonnant polygraphe.

L'art, donc, choisit des traits dans la nature et groupe des beautés éparses. Mais... Écoutons bien : « Mais le plus grand des plaisirs que produit l'imitation moins rigoureuse de la vérité est celui de la réflexion sur l'artifice ingénieux dont on s'est servi pour nous séduire. Plaisir confus, mais très vif, sans lequel le plus grand charme de l'imitation est détruit, et qui disparaît dès que l'imitation est prise pour la vérité même et que l'illusion est entière et complète. »

« C'est peut-être, poursuit Morellet, à cette alternative soutenue d'illusions et de détrompements que nous sommes redevables des plus grands plaisirs que les arts nous procurent. Elle met en action deux des plus grands ressorts de l'âme : la sensibilité et la sagacité... elle les comprime alternativement, d'où résultent la variété et le contraste, source féconde de nos plaisirs. »

Nous tenons ici l'idée maîtresse de l'esthétique de Morellet. Il la reprend volontiers et nous la retrouvons dans ses *Observations sur le Traité du mélodrame*. « Les arts, dit-il, ont produit d'abord un plaisir simple et immédiat; ensuite, ils se sont asservis à des formes prises aussi dans leur propre essence et le plaisir de juger a été ajouté au plaisir de sentir... »

« Si un compositeur habile, en suivant les formes générales, sait, par des sons analogiques, par des impressions détournées et fugitives, me retracer le bruit des flots agités, mon esprit se réveille et déjà le tableau animé n'est plus l'ouvrage du musicien, c'est celui de mon imagination. »

C'est un des grands ressorts de l'art que Morellet surprend dans cette connivence.

Comment s'expliquer, en effet, que dans les mêmes époques et dans les mêmes milieux où l'art s'est fait une loi de l'imitation, le trompe-l'œil (qui n'est rien d'autre que la perfection totale de l'imitation) soit considéré comme un genre mineur, sinon méprisé ? C'est qu'il ne donne aucune prise à la réflexion sur la valeur d'un artifice qui s'est fait oublier en nous donnant l'illusion de la réalité.

Dans un livre récent, Henri Marrou, parlant de la rhétorique de saint Augustin, évoquait l'orateur qui peut surprendre et feindre de décevoir son auditeur par des allusions détournées qu'autorise le fait que chacun sait ce que sait l'autre, et comparait cet exercice à celui que provoque sur notre sensibilité la déformation expressive des peintres modernes. « Braque, dit H. Marrou, savait comment dessiner une guitare selon les lois de la perspective euclidienne, et nous avons ce qu'aurait été une telle guitare. »

L'esthétique française de l'âge classique, soumise au dogme de l'imitation de la nature, n'en est ici que plus à l'aise pour affirmer que tout le pouvoir expressif du langage musical repose, en définitive et tout à la fois, sur les stimulations répétées qui participent à la formation du réflexe conditionné et sur les éléments d'affinité dynamique qui unissent, d'une manière qui n'est pas illusoire, le monde psychique et le monde sonore.

Michel de Chabanon et l'abbé Morellet auront le privilège de tirer les principes d'un nouveau discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans l'expression musicale parce qu'ils se sont longuement instruits par l'exemple et la pratique.

Car cette esthétique de l'agréable qui repose sur une relation du sujet à l'objet suppose à la fois la vigilance de l'esprit et cette expérience sensible des valeurs musicales qui avaient fait complètement défaut aux têtes littéraires du Grand Siècle.

ROLAND-MANUEL.

BIBLIOGRAPHIE

MERSENNE, P. Marin, *Correspondance* (année 1630), t. II, Paris, 1933.

MORELLET, abbé André, *Observations sur le traité du mélodrame*, « *Mercure de France* », août-sept. 1771.

BOYÉ, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam-Paris, 1779.

CHABANON, M. de, *Observations sur la musique*, Paris, 1779.

MORELLET, abbé André, *De l'expression en musique et de l'imitation dans les arts*, dans *Mélanges de littérature et de philosophie*, Paris, 1818.

LUSSY, M., *Chabanon, précurseur de Hanslick*, dans « *Gazette musicale de la Suisse Romande* », 7 mai 1896.

LA LAURENCIE, L. de, *Le goût musical en France*, Paris, 1905.

ÉCORCHEVILLE, J., *De Lulli à Rameau. L'esthétique musicale*, Paris, 1906.

PIRRO, A., *Descartes et la musique*, Paris, 1907.

ROLAND-MANUEL, *Descartes et le problème de l'expression musicale*, dans « *Cahiers de Royaumont* », Philosophie, n° II, Paris, 1957.

ROLAND-MANUEL, *Réflexions sur les fins et les moyens de l'art musical ou Sonate, que me veux-tu ?* Lausanne, 1957.

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ITALIENNE AU XVIII^e SIÈCLE

DANS le grand mouvement qui avait, au xvii^e siècle, achevé d'affranchir l'art instrumental de ses derniers liens avec la musique vocale, l'Italie avait eu un rôle prépondérant. Elle le conserve pour une large part au début du xviii^e siècle avant d'être rejointe, puis distancée — dans le domaine de la création, sinon de l'exécution — par les classiques austro-allemands.

L'Italie du Nord offre le spectacle d'une merveilleuse décentralisation : une douzaine de villes, pour le moins, ont une vie musicale intense. Rome est quelque peu en retrait depuis la mort de Corelli. Au sud, Naples monopolise presque toute l'activité.

A VENISE

C'est à Venise que la période 1710-1740 est le plus brillante et féconde. On a vu, dans le chapitre consacré au style concertant (*Musique I*), comment Vivaldi, sans avoir été à proprement parler l'inventeur du concerto de soliste, lui a donné l'ampleur, la variété, la fermeté de structure, l'éclat orchestral, l'intensité expressive, grâce auxquels cette forme s'est imposée. Son action n'a pas été moins importante pour ce qui est de la technique du violon. Sa virtuosité dépassait de beaucoup celle que semblent requérir ses concertos tels qu'ils nous sont parvenus : d'après le témoignage d'un voyageur allemand, le sieur von Uffenbach, observateur sagace de qui le journal de route a été récemment exhumé, il improvisait, en jouant ceux-ci, des traits auxquels peuvent seulement se comparer ceux des *Caprices* de Locatelli, redoutables, aujourd'hui encore, aux violonistes les plus exercés.

Or il a enseigné pendant trente-cinq ans au conservatoire de la Pietà, le meilleur des quatre « Hospices » de Venise pour la musique instrumentale; il y a formé des élèves dont plusieurs ont brillé dans toute l'Italie, comme cette Chiaretta que notre président de Brosses n'hésitait pas à comparer à Tartini. Si l'on veut bien se reporter à ce qui est dit plus loin sur son rôle dans l'élaboration de la symphonie, on comprendra l'importance qui lui est actuellement reconnue, malgré la légèreté avec laquelle, trop souvent, on le représente au concert par des œuvres mineures, qui ne subsistent que parce qu'il a négligé de les détruire.

TOMASO ALBINONI

Contemporain de Vivaldi, né un peu avant lui, mort après lui à Venise, Tomaso Albinoni a eu cette singulière destinée de lui servir d'abord de modèle puis, dans son âge mûr, de subir son ascendant et de composer dans son style, sans servilité d'ailleurs, et en conservant assez de traits d'originalité pour mériter de survivre. Fils d'un riche fabricant de papier, Albinoni s'est longtemps paré du titre de *dilettante veneto* (amateur vénitien), ce qui signifiait qu'il avait alors assez de fortune pour ne pas attendre de l'art son pain quotidien. Il n'en a pas moins laissé, sans parler de son énorme production dramatique (une cinquantaine d'opéras identifiés, et il se serait, paraît-il, vanté d'en avoir écrit deux cents!), dix recueils de sonates, concertos, *balletti*, dont on commence à peine à mesurer l'importance. Moins nettement orientées vers l'avenir que celles de Vivaldi, ses œuvres maintiennent un équilibre, dont on possède peu d'aussi parfaits exemples, entre l'ancienne écriture polyphonique et l'art nouveau de la mélodie accompagnée.

BENEDETTO MARCELLO

Autre « amateur vénitien » de marque : Benedetto Marcello, juriste, membre du Conseil des Quarante, mais aussi poète, pamphlétaire — son *Teatro alla moda* (1720) est une impitoyable satire de l'opéra et de sa faune — et surtout compositeur dont les fameux Psaumes, publiés sous le titre d'*Estro poetico-armonico*, ont établi la gloire.

Moins volumineuse, sa production instrumentale, des concertos à cinq, quelques recueils de sonates, fait souvent penser à Vivaldi, de même que celle de son frère Alessandro : à telles enseignes qu'on restitue aujourd'hui à ce dernier la paternité d'un admirable *Concerto* pour hautbois que, tout récemment, on attribuait tantôt à Benedetto, tantôt au Prêtre roux.

LES VIOLONISTES COMPOSITEURS

Hors de Venise, que nous retrouverons quand nous en viendrons à la musique pour clavier, les formes, destinées principalement aux archets, que nous venons d'y voir en honneur — sonate, concerto, symphonie — connaissent un grand développement en maintes autres villes d'Italie. Mais ici, les caractéristiques locales sont moins accusées que dans la cité des Doges, où tout concourait — climat, conditions de vie, mœurs politiques ou privées — à maintenir un style aussi aisément discernable en musique que dans les arts plastiques. C'est encore, en quelque mesure, le cas pour Naples; j'y reviendrai.

Ailleurs, les considérations géographiques perdent de leur intérêt. Depuis que l'école bolonaise a été décapitée par le départ pour Rome de Corelli, les écoles ne sont plus définies par la ville qui les abrite, mais par le maître, souvent venu du dehors, qui y enseigne, et qui emmènera avec lui ses disciples le jour où il ira chercher fortune plus loin. Je tiendrai donc compte des filiations artistiques plutôt que du lieu de naissance : si la tâche se trouve, à cet égard, facilitée, il reste bien délicat de désigner les artistes les plus représentatifs, tant les talents abondent à cette époque privilégiée. Il en est, parmi les plus grands, de qui l'on commence à peine à mesurer l'importance. Tel, par exemple, Antonio Bonporti, de Trente, qu'un étrange concours de circonstances a sorti de l'ombre où l'avait relégué son indifférence à la gloire musicale : prêtre dans sa ville natale, son unique ambition était d'accéder au canonicat, ce à quoi il ne parvint pas. C'est l'identification, environ 1912, de quatre de ses *Inventions*, jusqu'alors attribuées à J. S. Bach, et copiées

de la main du Cantor, qui a incité les musicologues à redécouvrir ses recueils de sonates, concertos, inventions, publiés de 1696 à 1720, où abondent les marques d'une personnalité originale parfois jusqu'à la bizarrerie, parfois jusqu'au génie. Tel encore Giuseppe Matteo Alberti, longtemps président des *Filarmonici* de Bologne (à ne pas confondre avec le Domenico de la « basse d'Alberti »), auteur, dès 1713, d'un livre de *Concerti per chiesa e per camera* très proches de ceux de Vivaldi et par la technique et par la substance musicale. Tels Carlo Ambrogio Lonati, dit le Bossu (*il Gobbo*), auteur, quand sa vie aventureuse lui en laissait le temps (il a été compromis dans une des tentatives d'assassinat de Stradella!), de pièces pour violon seul d'une écriture ingénieuse, et cet Andrea Zani, de Casalmaggiore, dont le premier ouvrage publié, des *Sonates à violon et basse*, de 1727, contient des adagios d'un lyrisme singulièrement éloquent, et des allégros dont la structure dithématique est déjà tout proche de celle des sonates de C. Ph. E. Bach.

Si de ces méconnus nous revenons aux violonistes compositeurs plus communément acceptés, nous trouvons, parmi les maîtres d'obédience corellienne, le Piémontais Giovanni Battista Somis (1686-1763), célèbre surtout pour le caractère vocal de sa mélodie et l'ampleur d'un archet qui, au dire de l'enthousiaste Hubert Le Blanc, venait à bout « du grand œuvre sur le violon, la tenue d'une ronde »; entre autres titres de gloire, il a été le professeur de Jean-Marie Leclair, chef et fondateur de la première école française de violon. Geminiani a été à la fois un grand virtuose, le compositeur fécond de sonates et *concerti grossi* solidement construits, et d'une petite œuvre symphonique d'intention descriptive sur *la Forêt enchantée* du Tasse, enfin le pédagogue qui, le premier, a exposé dans sa méthode, *The Art of Playing on the Violin* (1731), la doctrine de Corelli; grâce à lui, on voit à quel point les bases techniques établies par le « divin Arcangelo » étaient rationnelles : en fait, tous les développements ultérieurs partent d'elles et s'en déduisent naturellement. Locatelli lui-même se réclame de Corelli, bien qu'à première vue on ait quelque peine à retrouver le lien qui relie aux simples *Sonates* de la fameuse *opera quinta* les prouesses acrobatiques du disciple. Si, en effet, il y a de grandes et graves beautés

dans les sonates et concertos de Locatelli, il nous frappe surtout par des prouesses de virtuosité transcendante que seul Paganini rejoindra et dépassera, un siècle plus tard. Les *Caprices* intercalés dans les concertos de son op. 3 (1733) posent des problèmes — traits suraigus, arpèges étalés sur tout l'étendue du registre, doubles cordes, etc. —, dont les meilleurs violonistes d'aujourd'hui ne triomphent pas sans effort. Evaristo Felice dall'Abaco est plus fidèle à l'esprit corellien, qu'il prolonge et enrichit, non dans le sens de la haute technique instrumentale, mais dans celui de l'écriture et de la forme. Ses sonates à trois sont d'un contrepoint plus serré que celui de son chef de file, et en même temps plus évolué, portant en soi les germes d'un système harmonique élargi. De bons esprits, Paul Henry Lang entre autres, considèrent qu'avec lui la grandeur classique, le souverain équilibre de l'école de Corelli prennent fin : on écrira encore des sonates en trio, mais leur sage architecture cédera devant la prédilection des Italiens pour le charme de la mélodie, l'éclat de la sonorité, le brillant de la virtuosité.

Ces caractères marqueront les œuvres de Tessarini, de Giuseppe Valentini, tous deux de la lignée de Vivaldi. Pour ce qui est de Tommaso Antonio Vitali, né à Bologne, on ne voit guère à qui le rattacher : ses œuvres gravées s'apparentent le plus naturellement du monde à celles de son père, Giovanni Battista, et aux trios de Corelli, tandis que la fameuse *Chaconne* conservée en manuscrit à la bibliothèque de Dresde marque, si elle est vraiment de lui, un prodigieux bond en avant, tant pour son écriture instrumentale que pour la hardiesse de ses modulations, si surprenantes qu'on les attribue souvent aux transpositeurs : or elles figurent sur le manuscrit, laissant l'énigme irrésolue.

Francesco Maria Veracini, de Florence, neveu et élève d'Antonio Veracini, représente, par rapport aux violonistes nommés précédemment, une tendance moderniste. Son jeu se distinguait par un don d'émotion, une sensibilité, dont sa musique porte trace. Ses thèmes sont amples, expressifs, assez riches pour engendrer des thèmes secondaires qui donnent à ses développements une parfaite unité de pensée. Son système harmonique était, en son temps, assez neuf pour déconcerter certains

publics, dont celui de Londres. Un de ses récents commentateurs, Luigi Torchi, l'a baptisé un jour « le Beethoven du XVIII^e siècle », de façon à peine hyperbolique, s'il s'agit seulement d'une amorce de comparaison qui mette en lumière et son aptitude à développer et le sentiment préromantique qui anime certains de ses mouvements lents.

GIUSEPPE TARTINI

Moins puissamment lyrique que Francesco Maria Veracini, Giuseppe Tartini, de Pirano, en Istrie, a exercé dans l'évolution de la musique de violon un rôle plus considérable, comparable seulement à celui de Corelli. Après une jeunesse mouvementée, partagée entre la musique, le droit, l'escrime et d'autres passe-temps, il ne décida qu'à vingt ans de se consacrer entièrement à l'art où il devait s'illustrer. Dès lors, à part de rares voyages, sa vie se déroula tout entière à Padoue où il fonda, en 1728, une école de violon, l'« École des Nations », où se formèrent la plupart des violonistes qui allaient faire carrière pendant la seconde moitié du siècle. Sans parler de ses traités sur la théorie harmonique, qui sont du plus vif intérêt, il a laissé un grand nombre de sonates et de concertos (plus de 125 concertos manuscrits) dans lesquels il perfectionne et amplifie les formes exploitées par ses devanciers. L'écriture de violon est pleine de trouvailles, dont le *Trille du Diable* est un des plus fameux exemples; mais surtout, on y trouve une expression intense, souvent motivée par un argument poétique ou dramatique sous-jacent indiqué par un cryptogramme (on en a retrouvé et déchiffré un bon nombre). Le style en est élevé et sobre, du moins en apparence : à la fin de sa carrière, on lui reprochait une ornementation surabondante dont J.-B. Cartier, à la fin de son *Art du violon*, a noté un échantillon proprement ahurissant. Il a d'ailleurs laissé un *Traité des agréments* qui nous fournit la clé de cette pratique; mais sa principale étude a été celle de l'archet, ce, dit-il, « dont on doit absolument se rendre maître, soit pour le goût, soit pour l'exécution ». Lui-même avait contribué à perfectionner la fabrication des archets, en faisant alléger la baguette à laquelle il obtint qu'on donnât une moindre courbure et un poids mieux

réparti. Il a exposé sa méthode dans une série de variations sur une gavotte de Corelli, qu'il a intitulée *l'Art de l'archet*, et dans une lettre à son élève Maddalena Lombardini (plus tard Mme Sirmen), publiée en 1770 par « l'Europa Litteraria ». Adressée à une artiste de talent déjà reconnu, cette lettre insiste sur la nécessité de revenir sans cesse au travail essentiel des sons filés, du détaché, des batteries sur deux cordes éloignées, du trille; en quoi elle complète Geminiani et relie aux écoles contemporaines l'enseignement italien de l'âge classique.

Une étude plus poussée devrait faire place ici à des violonistes de réelle valeur, tels que Pasquale Bini, Barbella, Morigi, Piantanida, Domenico Ferrari, célèbre pour la pureté et la vélocité de ses traits en octaves et en sons harmoniques, l'un des favoris du public parisien des Concerts spirituels, de même que Carminati, Chiabrano, F. de Giardini, ce dernier également réputé comme compositeur et comme virtuose. A Londres, où il vécut longtemps, l'historien Burney l'avait entendu, en 1769, dans un air varié d'une espèce singulière : le thème chaque fois réexposé sans changement mélodique, sans le moindre ornement surajouté, mais avec chaque fois un nouveau phrasé d'archet, une accentuation si habilement diversifiée qu'on avait l'impression de variations du type normal.

Les deux noms les plus marquants de la génération qui suit celle de Tartini sont ceux de Nardini et de Pugnani.

NARDINI

Pietro Nardini, de Fivbiana, en Toscane, avait été l'élève de prédilection de Tartini qu'il assista durant sa maladie qui devait être mortelle, et à qui il ferma les yeux. Il avait en partage la pureté, l'égalité du son, la grâce, un goût exquis sur lequel un juge particulièrement sévère, Léopold Mozart, ne tarit pas d'éloges. Ses sonates et ses concertos sont d'une grande spontanéité d'inspiration, avec des mouvements lents de forme *lied* où la phrase, même sous l'ornementation un peu trop riche qu'il se plaisait à improviser (J.-B. Cartier en a fixé quelques exemples), prend une ampleur toute moderne.

PUGNANI

Chez Gaetano Pugnani, de Turin, dominaient la largeur, la fermeté, la véhémence, la noblesse qui seront les caractères du jeu de son élève Viotti; car, disciple de Somis, Pugnani représente un anneau du plus splendide enchaînement traditionnel que nous fournisse l'histoire du violon : Corelli — Somis — Pugnani — Viotti, ce dernier ayant formé le talent de Rode, maître à son tour de Boehm et, par lui, de Joseph Joachim. Compositeur, il a excellé dans toutes les formes de musique pour archets, y compris des quintettes d'orchestre et une symphonie concertante d'une instrumentation originale : elle comporte deux violons soli (*principali*), deux violons *obbligati* et deux parties de violons *ripieni*, plus deux altos, hautbois, cors, et les basses.

Comme professeur, il a eu pour élèves, outre Viotti, Traversa, Borghi, Bruni, Radicati, Polledro, que Beethoven, en 1812, jugera digne d'être son partenaire dans une sonate. Enfin, Pugnani est l'un des premiers, sinon le premier violoniste qui se soit signalé comme chef d'orchestre, au concert et au théâtre, substituant une véritable technique de la direction d'orchestre à l'empirisme dont on se contentait auparavant. Galeazzi en tient compte dans un remarquable *Essai sur l'art de jouer le violon* (1791), qui déborde son sujet comme J. J. Quantz avait fait dans l'*Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*.

Après lui, l'école italienne reste riche de talents. Si l'on ne joue plus guère les œuvres de concert de Fiorillo, Campagnoli, Rolla, l'enseignement utilise encore leurs œuvres didactiques.

La fin du XVIII^e siècle voit l'extraordinaire succès de trois violonistes, Mestrino, Lolli, Jarnowick, complètement oubliés de nos jours, tous trois se rattachant à la veine passablement charlatanesque ouverte au XVII^e siècle par Carlo Farina, l'auteur du *Capriccio stravagante* et à laquelle Paganini sacrifiera plus d'une fois.

MESTRINO

Mestrino, de Milan, avait de très rares qualités de musicien, compromises par un amour du succès qui lui

faisait cultiver certains effets faciles, comme ce *coulé alla Meffrino*, un glissando sirupeux qui alanguissait ses adagios. Son émule français Woldemar a laissé de lui cet éloge funèbre : « Il joignait à l'aplomb et à la difficulté vaincue la science profonde de l'harmonie... il improvisait les plus savants points d'orgue, variait le quatuor en cent manières, peignait l'amour dans ses romances, conduisait l'orchestre avec la plus rare intelligence..., cachait dans le concerto les épines sous les roses : mais la nature, rivale jalouse de l'art, lui avait refusé cette vigueur énergique qu'on admire dans Viotti dont il trouva le genre exclusif à son arrivée à Paris, ce qui lui causa un chagrin qui altéra sa santé : son excessif amour pour les femmes acheva de le détruire et Vénus nous l'enleva en 1790 à l'âge de trente ans (en réalité quarante et un), emportant les regrets de tous les vrais talents. »

LOLLI

Antonio Lolli, de Bergame, était, au dire de ses contemporains, extraordinaire de brio, de vélocité, d'ampleur sonore, mais mal à l'aise dans les mouvements lents, auxquels, dans ses compositions, il accorde le minimum possible de place, les ramenant à l'humble fonction de repos entre deux allégros qui était la leur dans les *concerti grossi* à la fin du siècle précédent. Capricieux, mobile, grand voyageur, longtemps choyé par les souverains aussi bien que par les foules, il vieillit mal, tentant de retenir le succès par des excentricités sous lesquelles disparaissaient ses qualités encore intactes de technicien. À partir des années 1780-1785, ses programmes sont encombrés d'imitations, sur le violon, de la flûte, du luth, de la cornemuse, mais aussi de toutes sortes de cris d'animaux. Son *Concerto du chat* (*Concerto del gatto*) avait eu à Vienne une telle faveur, sans doute nuancée d'ironie, que les violonistes des orchestres s'étaient mis à pratiquer le glissando qui en faisait l'originalité, au point que Salieri dut provoquer un décret en vertu duquel tout violoniste ou violoncelliste surpris à jouer dans ce style serait exclu des théâtres et des sociétés musicales de la ville.

JARNOWICK

Jarnowick, le meilleur élève de Lolli, au nom italianisé de Giovanni Mane Giornovich, a en commun avec lui certains traits de caractère, mobilité, goût de surprendre, amour des voyages (qui le conduisit, comme Lolli, jusqu'à la cour de Russie). Comme exécutant, on lui reconnaissait un beau son, une grande justesse, une non moindre facilité, de l'expression dans l'adagio, de la vivacité et du piquant dans les finales. Ses concertos, qui triomphèrent au Concert spirituel jusqu'à l'arrivée de Viotti, sont loins d'être sans mérite, avec des thèmes agréables dont plusieurs sont d'esprit mozartien, des traits adroitement écrits pour l'instrument, une orchestration bien sonnante quoique simple. A partir de son cinquième concerto, il s'avise, le premier, de remplacer l'adagio par une *Romance* d'allure naïve, nettement inspirée de celles que les compositeurs français, avant les « Mannheimers », avaient introduites dans leurs symphonies environ 1760.

LE VIOLONCELLE

Comme le violon, le violoncelle a commencé sa carrière en Italie, supplantant définitivement la basse de viole dès le début du XVIII^e siècle, alors qu'elle avait encore de nombreux adeptes dans les autres pays d'Europe, en particulier en France et en Angleterre. Mais, en Italie même, le violoncelle n'a été traité, jusque vers la fin du XVII^e siècle, qu'en instrument de basse, accompagnateur du violon (son nom, *violoncello* ou *violoncino*, diminutif de *violone*, qui désignait un équivalent de notre contrebasse, définissait fort bien ses attributions premières). C'est seulement après 1680 que l'on trouve des *Ricercate*, *Trattenimenti*, *Sonate* pour violoncelle solo, de Giovanni Battista degli Antonii, Giovanni Battista Vitali, Domenico Gabrielli, Petronio Franceschini, tous formés à Bologne où était né Giuseppe Jacchini, le plus illustre représentant de l'école bolonaise de violoncelle au temps de Corelli. Le voyageur allemand von Uffenbach, qui l'entendit en 1715, vieux et d'aspect misérable, écrivait dans

son journal : « Il joue excellemment; sous ses doigts l'instrument sonne plutôt comme une basse de viole que comme un violoncelle. Surtout aux positions élevées, il joue avec tant de pureté, d'agilité et de charme qu'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de l'exécution ou de la composition des sonates et pièces dont il est l'auteur. »

Giovanni Battista Bononcini, connu surtout comme musicien de théâtre, avait également travaillé le violoncelle à Bologne et s'y était acquis une brillante réputation de virtuose avant de se laisser totalement absorber par la composition dramatique. De même Antonio Caldara, avant de devenir grand fournisseur d'opéras et d'oratorios de la cour de Vienne, s'intitulait *musico di violoncello veneto* en publiant son premier recueil de *Sonates*.

A partir de la deuxième décennie du XVIII^e siècle, la vogue du violoncelle se développe rapidement dans la Péninsule. Il se publie, à son intention, de nombreux recueils de sonates et de concertos. Quant aux virtuoses, ils sont légion. Parmi les plus réputés, je citerai Giacobbe Cervetto, né vers 1682 et qui mourut plus que centenaire à Londres où il s'était fixé depuis une soixantaine d'années; Antonio Vandini, partenaire habituel de Tartini, que le président de Brosses entendit à Padoue avec ravissement, trouvant son jeu « excellentissime »; Giuseppe dall' Oglio, de Padoue, soliste éminent mais célèbre aussi pour l'art avec lequel il improvisait des accompagnements destinés à soutenir les voix ou à concorder avec elles; il est de ceux que leur réputation fit appeler hors d'Italie, particulièrement en Russie et en Pologne; Angelo Maria Fiore, de Turin, fondateur de l'école piémontaise, soliste de la chapelle royale de sa ville natale de 1697 à 1721, de qui les bibliothèques de Modène et de Milan conservent en manuscrit des *Sinfonie a solo violoncello* et des sonates avec accompagnement de basse d'archet ou de clavecin; Bernardo Aliprandi, de Milan, qui fit surtout carrière en Allemagne; Giovanni Battista Costanzi, de Rome, compositeur fécond (quarante opéras et oratorios) mais qui, jusqu'à sa mort survenue en 1778, se distingua comme exécutant jusqu'à être mis par le P. Eximeno sur le même plan que Boccherini; Giambattista Cirri, de Forlì, qui, à l'exemple de Cervetto, fit à Londres la plus grande partie de sa carrière, au cours de laquelle il publia cinq livres de sonates pour violon-

celle, deux livres de duos pour deux violoncelles, deux concertos, sans préjudice de nombreux recueils de musique de chambre, trios pour deux violons et basse, trios pour violon, alto, violoncelle, quatuors, le tout d'un niveau plus qu'honorable.

Leur renom à tous semble avoir été éclipsé par celui de Salvatore Lanzetti, né à Naples, mort à Turin, qu'on applaudit à la cour de Londres, à Paris au Concert spirituel, dont plusieurs livres de sonates et une méthode (*Principes du doigter pour le violoncelle*) furent publiés à Amsterdam, et par celui, surtout, de Luigi Boccherini.

BOCCHERINI

Boccherini est assez connu comme compositeur. (Voir dans le chapitre intitulé : *Formation du style classique* son rôle dans l'histoire de la musique de chambre où ses deux octuors, ses seize sextuors, cent cinquante-cinq quintettes pour diverses combinaisons instrumentales, cent deux quatuors, cinquante trios, lui assignent une place aussi justifiée par la qualité que par l'abondance.) Mais il a été aussi un grand virtuose du violoncelle. En ayant reçu le rudiment à Lucques, où il était né en 1743, il avait montré assez de dispositions pour qu'à l'âge de quatorze ans on l'envoyât à Rome, où sa réputation fut vite établie. Il n'avait pas vingt-cinq ans lorsqu'il entreprit avec Filippo Manfredi, l'un des meilleurs élèves de Tartini, de grands voyages au cours desquels ils se firent entendre dans le nord de l'Italie, puis en France où ils firent sensation au Concert spirituel. L'ambassadeur d'Espagne à Paris fut si enthousiasmé qu'il les pressa de se rendre à Madrid où il leur prédisait un accueil chaleureux de la part du prince des Asturies, le futur roi Charles IV. En réalité, ni Charles III ni le prince n'accordèrent leur patronage aux deux virtuoses italiens, mais ils éveillèrent l'intérêt de l'Infant Don Luis, frère du roi, et Boccherini se sentit, pour un temps, en sécurité, malgré les intrigues du violoniste Brunetti qui le combattait sourdement auprès de la famille royale. Quand, affaibli par une longue maladie, il dut renoncer à la pratique de son instrument, il continua d'en perfectionner la technique et le style, en écrivant pour lui non seulement des sonates et des concertos, mais, dans sa

musique de chambre, quatuors et quintettes surtout, des parties aussi délicates et aussi chargées de musique que ses meilleurs soli. Son influence sur les destinées du violoncelle peut se comparer à celle de notre Duport le Jeune.

LA GUITARE ET LA MANDOLINE

Ne quittons pas les instruments à cordes sans faire état de la vogue, dans l'Italie du XVIII^e siècle, des instruments à cordes pincées, guitare et mandoline surtout (le luth est pratiquement abandonné, le théorbe ne sert guère qu'aux accompagnements). Il est significatif que les plus grands luthiers, les Stradivari, les Gagliano, etc., en aient construit, mais on a conservé peu de noms de virtuoses : pour la guitare, celui de Giacomo Merchi, de Naples, qui s'est fait entendre en France et en Allemagne; Carulli, lui, n'a été célèbre qu'à l'extrême fin du siècle (il était né à Naples en 1770); quant à la mandoline, bien qu'elle fût alors traitée sur un plan artistique où elle ne s'est pas maintenue, ses virtuoses sont rarement sortis de l'anonymat. On ne sait pour qui Vivaldi a écrit ses concertos pour une et deux mandolines; nous sont parvenus les noms de Giovanni Battista Gervasio, de Nonnini, de Carlo Sodi, tous venus d'Italie en France ou en Angleterre, comme ce Pietro Leone, dit « *lo Spagnuolo* », mais qui s'intitule lui-même, à la page de titre de sa curieuse *Méthode raisonnée pour passer du violon à la mandoline*, « Mr. Leone de Naples ».

LES INSTRUMENTS A VENT

Les instruments à vent n'ont pas, à beaucoup près, la même faveur que les archets, et le nombre d'Italiens qui s'y sont signalés durant la période envisagée est beaucoup plus restreint que celui des violonistes et violoncellistes. Parmi les flûtistes, on voit surtout à citer Pietro Grassi Florio, soliste, environ 1755, du fameux orchestre de Dresde, Antonio Guido, qui faisait les beaux jours des salons du financier Crozat, Filippo Ruggi, de

Rome, qui se produisit au Concert spirituel et chez La Pouplinière (nos gazetiers l'appelaient M. Rouge), vers la fin du siècle Teobaldo Monzani, de Modène, établi à Londres comme flûtiste et hautboïste.

Le hautbois était plus brillamment représenté : par Ignazio Ciceri, attaché à la chapelle du duc de Wurtemberg à Stuttgart; Giuseppe Sammartini, de Milan, frère de l'illustre symphoniste Giovanni-Battista. Il n'était pas seulement remarquable exécutant et compositeur pour son instrument : ses *concerti grossi*, ses sonates à deux et trois sont solides et brillantes, et son style, comme sa qualité d'inspiration, rendent délicate l'attribution d'œuvres signées du seul patronyme Sammartini, et qui peuvent tout aussi bien être de sa plume que de celle de Giovanni-Battista. On connaît aussi les frères Caravoglia, hautboïste et bassoniste, qui faisaient équipe comme Vandini et Tartini, ou Manfredi et Boccherini, et qui eurent, eux aussi, les honneurs du Concert spirituel.

Mais les Italiens de loin les plus fameux dans cette catégorie d'instruments appartenaient à la dynastie des Besozzi. On compte une dizaine d'artistes de ce nom, tous hautboïstes ou bassonistes. Ils étaient originaires de Milan, mais la famille se transporta à Parme au début du XVIII^e siècle, et c'est là que naquit Alessandro, le premier d'entre eux qui ait atteint à la grande notoriété. Attaché comme premier hautbois à la chapelle du duc de Parme, il voyagea à travers l'Europe avec un de ses frères, Pietro Girolamo, bassoniste, et fut applaudi avec lui au Concert spirituel, à plusieurs reprises, en mars, avril, mai 1735. Plus tard, il s'établit avec ce même frère à Turin, au service du roi de Sardaigne. Des autres membres de la famille, le plus célèbre a été Gaetano, un neveu de Pietro Girolamo. Né à Parme en 1725, il fut longtemps soliste à l'orchestre de la cour de Naples. L'ambassadeur de France, comte de Durfort, l'incita à se rendre à Paris, ce qu'il fit. Il entra à la chapelle royale et fut longtemps l'un des virtuoses favoris du public du Concert spirituel. Les *Tablettes de renommée des musiciens* écrivaient, en 1785, non sans injustice à l'égard de ses propres parents : « Ce virtuose est regardé comme le premier qui ait fait entendre sur cet instrument (le hautbois) ces sons délicats et argentins qui touchent et émeuvent et ravissent l'âme en charmant l'oreille. » Il

mourut à Londres en 1798, laissant le souvenir d'un talent sur lequel l'âge n'avait pas eu de prise.

LES INSTRUMENTS A CLAVIER

Pour ce qui est des instruments à clavier, le XVIII^e siècle italien ne saurait, du point de vue quantitatif, se comparer à ce qu'il a été pour les archets. Mais il peut se prévaloir de Domenico Scarlatti, à qui l'art du clavecin doit un non moindre enrichissement qu'à François Couperin ou à J.-S. Bach. Avant lui, un très grand maître achève sa carrière dans le siècle naissant, Bernardo Pasquini, qui meurt en 1710 à Rome où il a prolongé la noble tradition polyphonique de Frescobaldi tout en laissant pressentir l'émancipation harmonique, la vivacité, les innovations techniques de Scarlatti. On a de lui des variations sur *la Follia* et *la Bergamasca*, d'une science aussi peu pédantesque que possible, des sonates à deux clavecins, datées de 1702, dans lesquelles les deux parties sont en quelque sorte sténographiées comme des basses chiffrées dont la réalisation est laissée à l'ingéniosité des exécutants, des pièces descriptives comme la fameuse *Toccata du Coucou*, dont la poésie rêveuse et le caprice ont tant de prix, si on les compare au divertissement mécanique et froid que le même thème a inspiré à Daquin.

Deux organistes de valeur, Giovanni Maria Casini et Gioseffo Bencini maintiennent, peu après la mort de Pasquini, les droits du strict style polyphonique, appelé à subir bientôt une décadence marquée. Au clavecin, Domenico Zipoli, un Toscan qu'on avait longtemps rattaché par erreur à l'école napolitaine, laisse un recueil de *Sonates pour orgue et clavecin* (publié à Rome en 1716, objet ensuite de réimpressions incomplètes et frauduleuses) qui contient encore des fugues vigoureuses. Mais, en dehors de Venise et de Naples, la palme du talent revient au Siennois Azzolino della Ciaia, de qui les *Sonate per cembalo* de 1727 « étonnent par leur ampleur à la Haendel, alternant avec des passages de vivacité qui annoncent Domenico Scarlatti » (H. Prunières).

LA MUSIQUE A NAPLES

En ce début du XVIII^e siècle, Naples est le seul centre de musique qui puisse, en Italie, rivaliser avec Venise. Depuis longtemps la région dont elle est la tête a possédé une élite de compositeurs, parmi lesquels il me suffira de nommer Gesualdo de Venosa, Trabaci, Francesco Provenzale pour rendre compte et de son importance et de la tendance qui caractérise les œuvres nées sous son climat : don mélodique, vivacité, sens théâtral y prédomineront.

L'enseignement de la musique y est particulièrement en honneur. Comme à Venise, il se donne dans quatre conservatoires moins anciens que ceux de la Dominante — leur fondation ne remonte qu'au XVI^e siècle —, mais plus tôt spécialisés (ceux de Venise sont longtemps restés des hospices dans lesquels on opérait une sélection parmi les enfants recueillis, pour leur apprendre le chant et les instruments : à Naples, les enfants des conservatoires de Santa Maria di Loreto, de San Onofrio, dei Poveri del Gesù furent dès l'origine instruits dans la musique en même temps qu'on leur apprenait à lire et à écrire; c'est seulement au conservatoire della Pietà dei Turchini que la musique mit près d'un siècle à faire partie du programme des études). Ici comme là, les maîtres sont de tout premier ordre; les échanges sont d'ailleurs fréquents avec Venise, les Vénitiens venant enseigner à Naples pendant des périodes plus ou moins longues de leur carrière, et vice versa.

Pour le clavecin, le maître le plus réputé de la génération qui est à cheval sur les XVII^e et XVIII^e siècles est Gaetano Greco, ou Grieco, du conservatoire dei Poveri del Gesù, et plus tard de S. Onofrio. Les pièces, restées manuscrites, qu'on a de lui ont une fantaisie légère d'un accent tout à fait nouveau, et qui peuvent avoir influencé Domenico Scarlatti. Parmi ses meilleurs disciples, on compte Durante, Vinci, Pergolèse; parmi ses contemporains immédiats, le plus illustre représentant de la grande école napolitaine, Alessandro Scarlatti. Si je le mentionne ici, ce n'est pas qu'il ait, dans l'histoire des instruments à clavier, une importance particulière (à part le fait d'avoir engendré Domenico) : on

ne sait ni de qui il a été l'élève, ni s'il a enseigné le clavecin, pour lequel il a peu écrit, sa meilleure œuvre étant sans doute une série de *Variations sur la Follia*, dont le thème a été exploité par Corelli et tant d'autres musiciens. Mais ses innombrables opéras et oratorios ont affirmé, sinon créé de toutes pièces, un nouveau style, qui ne pouvait pas ne pas agir sur la composition instrumentale, où il va être donné à son fils Domenico de le mener à sa perfection.

DOMENICO SCARLATTI

Domenico Scarlatti se détache, lui, comme un génie authentique, d'ailleurs indiscuté, même de son vivant. Né en 1685 — la même année que Jean-Sébastien Bach et Haendel —, il commence par écrire des opéras et des cantates, voyage à travers l'Europe, finit par accepter à Madrid la charge de claveciniste de l'infante de Portugal Maria Barbara, la future reine d'Espagne. C'est à Madrid qu'il écrira la majeure partie de sa musique instrumentale, et c'est là qu'il mourra en juillet 1757.

On a inventorié de lui cinq cent cinquante-cinq sonates, dont une dizaine pour violon et basse. Toutes les autres sont destinées au clavecin, sauf peut-être un petit nombre que Ralph Kirkpatrick croit avoir été composé pour le piano : dans les dernières années de sa vie, Scarlatti pouvait en effet disposer de trois *pianos-forte* de fabrication florentine. Sur les douze instruments à clavier que la reine possédait dans ses palais de Buen Retiro, Aranjuez et l'Escorial, cinq étaient des pianos, mais on en avait transformé deux en clavecins.

A de rares exceptions près, ces sonates, dont le premier recueil gravé s'intitule *Essercizi*, au sens d'études, sont de la structure la plus simple : un seul mouvement, en deux reprises symétriques, comme dans les danses de la *suite* préclassique. Elles n'affichent que des ambitions modestes. La préface des *Essercizi* (Londres, 1739) avertit le lecteur en ces termes : « Que vous soyez amateur ou professionnel, n'attendez pas de ces compositions une science profonde, mais plutôt un ingénieux badinage d'art destiné à vous amener à la maîtrise du clavecin. Elles ne m'ont été dictées ni par l'intérêt ni par des vues ambitieuses, mais par la seule obéissance (sous-entendu : au dédicataire, le roi Jean V de Portugal). Peut-être vous seront-elles

agréables, auquel cas j'obéirai d'autant plus joyeusement à d'autres ordres, pour vous plaire dans des œuvres d'un style plus facile et plus varié. Montrez-vous plus compréhensif que critique, augmentant ainsi votre propre plaisir. »

En réalité, dans cette forme brévisissime et en apparence stéréotypée, le merveilleux musicien a su enclorre des trésors d'invention, en toutes directions. La technique de l'instrument y est poussée à un degré de virtuosité à peu près insurpassable : seule la révolution qui, de nos jours, bat en brèche le principe de la tonalité classique a permis à cet égard quelques innovations aux artisans d'une résurrection de la composition pour clavecin. Le développement thématique prend, en dépit de la rigidité et de l'exiguïté du cadre, de nouvelles orientations, de l'exploitation d'un unique dessin de quelques notes au déroulement de longues mélodies, de l'exposition pure et simple de chants et de traits alternés au conflit d'idées du dithématisme. L'harmonie est émancipée au point d'avoir suffoqué bien des transpositeurs, qui ont cru devoir l'édulcorer, et mutiler, en les allégeant, certaines *acciacature* dans lesquelles des grappes de notes voisines préfigurent les blocs de sonorités, rebelles à l'analyse harmonique, auxquels ont recours certains maîtres d'aujourd'hui. Toutes ces ressources au service d'une pensée musicale dont le jaillissement a la liberté et le caprice de l'improvisation, gaie la plupart du temps, ou malicieuse, ou sarcastique, parfois inclinant vers une mélancolie pénétrante mais s'en dégageant presque toujours par une volte-face imprévue comme si, tel Mozart un peu plus tard, il avait considéré comme impudique le fait de confier à l'auditeur le secret de ses tristesses.

A côté d'une œuvre aussi riche et d'une aussi constante originalité, la production pour clavier des contemporains et successeurs de Scarlatti manque évidemment de relief. A Naples, on citera surtout, après lui dans la hiérarchie des talents, son contemporain immédiat, Francesco Durante, de Frattamaggiore, formé au conservatoire S. Onofrio, élève non d'Alessandro Scarlatti comme on l'a écrit un peu à la légère, mais plutôt de Pitoni ; grand technicien, chez qui l'on constate un renouveau et une heureuse adaptation de l'écriture contrapuntique aux ressources

du clavecin. Il a eu lui-même pour élèves Vinci, Duni, Pergolèse, Traetta, Piccinni, Paisiello. Après lui, Pietro Domenico Paradisi, ou Paradies, donne, dans ses douze sonates de 1754, d'agréables modèles de facilité, d'élégance, en même temps que de fermeté dans la construction avec, dans l'expression, un certain modernisme auquel l'épithète de préromantique conviendrait presque. De cette même école dépendent les Giordani, Paisiello, Cimarosa, ces derniers tout proches de l'écriture pianistique de Mozart.

DANS LES AUTRES CENTRES

Moins bien représentée dans la littérature du clavier que dans celle des instruments à archet, Venise a cependant de quoi retenir l'attention avec Francesco Gasparini, Vénitien d'adoption, non de naissance (il était de Camaiore, près de Lucques), élève de Pasquini, auteur du traité longtemps classique d'accompagnement au clavecin, *l'Armonico pratico al cembalo*; Domenico Alberti, à qui l'on attribue abusivement l'invention de la *basse d'Alberti*, formule d'accompagnement dans laquelle les accords sont uniformément arpégés au lieu d'être plaqués, et qu'il a, il est vrai, employée avec persévérance et quelque monotonie dans des sonates assez superficielles mais souvent agréables; Giovanni Battista Pescetti, de qui les neuf sonates publiées à Venise en 1739, l'année où paraissait à Londres le premier recueil de Scarlatti, en possèdent, à un moindre degré, quelques caractères, enjouement, prestesse, élégance d'écriture; Giovanni Platti, hautboïste, violoniste et chanteur de qui la contribution au répertoire du clavecin est importante : dans ses deux recueils, *Six Sonates pour le clavessin sur le goût italien* (vers 1742) et *Six Sonates per cembalo*, op. 4, le musicologue italien Fausto Torrefranca a voulu voir réalisée avant C. Ph. E. Bach la sonate dithématique, dont on attribue d'ordinaire l'invention à ce dernier; enfin et surtout Galuppi, de qui les douze sonates, d'une verve comparable à celle qu'il a déployée dans ses innombrables opéras bouffes, et d'une ravissante écriture, supportent d'être jouées au voisinage de celles de Scarlatti.

D'autres villes que Naples et Venise ont eu, temporairement ou à demeure, de grands virtuoses et de grands

professeurs; mais ce n'est guère qu'à Bologne qu'on peut parler d'une école, celle qui s'est groupée autour du Padre Martini, lui-même élève de Predieri pour le clavecin. A en juger par ses *Sonate d'intavolatura* de 1747, le musicien, en lui, valait le musicologue que la postérité a retenu. Il a formé, parmi d'autres, le Florentin Giovanni Maria Rutini, auteur d'une demi-douzaine de recueils de six sonates d'une excellente venue, et Giuseppe Sarti, compositeur et virtuose migrateur s'il en fut, qu'on trouve un moment directeur de l'Ospedaletto de Venise, mais aussi à la cour de Danemark à Copenhague, à Saint-Pétersbourg, à Berlin où il est allé mourir; on a de lui un certain nombre de sonates et pièces pour clavecin, quelques-unes conçues dans un style descriptif non dépourvu de pittoresque.

Rome peut revendiquer Muzio Clementi. Mais ce très grand maître, que Mozart, on ne sait trop pourquoi, a dénigré avec tant d'entrain, si Beethoven, lui, l'admirait ouvertement, appartient déjà, en esprit, au xix^e siècle, encore que l'on n'ait pas fini d'inventorier et d'estimer à sa valeur ce que, bien avant 1800, il avait apporté à la pédagogie du piano, à son répertoire, à la musique.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE

TORCHI, Luigi, *La Musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Turin, 1901.

VAN DER STRAETEN, Edmund, *History of the Violoncello*, Londres, 1915.

PANNAIN, Guido, *Le Origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia*, Naples, 1917.

RAUGEL, Félix, *Les organistes*, Paris, 1923.

PIRRO, André, *Les clavecinistes*, Paris, 1925.

HAAS, Robert, *Die estensischen Musikalien*, Ratisbonne, 1927.

SCHERING, Arnold, *Geschichte des Instrumentalkonzerts*, Leipzig, 1927.

VATIELLI, Francesco, *Arte e Vita musicale a Bologna*, Bologne, 1927.

TORREFRANCA, Fausto, *Le Origini italiane del romanticismo musicale*, Turin, 1930.

ENGEL, Hans, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig, 1932.

LANG, Paul-Henry, *Music in Western Civilization*, New York, 1941.

MISHKIN, *The Solo Violin Sonata of the Bolognese School*, dans « *The Musical Quarterly* », New York, 1943.

CAPRI, Antonio, *Giuseppe Tartini*, Milan, 1945.

GAZOTTO, Remo, *Tomaso Albinoni*, Milan, 1945.

BUKOFZER, Manfred, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.

PINCHERLE, Marc, *Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris, 1948.

VEINUS, Abraham, *The Concerto*, Londres, 1948.

DUFOURCQ, Norbert, *Le clavecin*, Paris, 1949.

BORREL, Eugène, *La sonate*, Paris, 1951.

KIRKPATRICK, Ralph, *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953.

PINCHERLE, Marc, *Corelli et son temps*, Paris, 1954.

NEWMAN, William S., *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, 1959.

*ACTIVITÉS MUSICALES
EN ALLEMAGNE*

L'ÈRE DE L'EMPFINDSAMKEIT

C'E n'est pas en vertu d'une idée préconçue que l'histoire de la musique use du vocable étranger d'*Empfindsamkeit* au lieu du terme français de *sensibilité* qui est pourtant sa traduction exacte. Si le phénomène ainsi désigné peut se discerner dans toute la musique européenne vers le milieu du XVIII^e siècle — et même dans cette musique espagnole ou italienne qui lui serait le plus naturellement allergique —, c'est pourtant dans la musique allemande et autrichienne qu'il s'est manifesté avec le plus d'éclat. En France, cette primauté du sentiment recherchée par les compositeurs du temps comme « le plus véritable effet de l'art » apparaît bien plus comme une conséquence logique de la philosophie des lumières. « Il faut bien se dire à soi-même que nous n'avons rien à faire en ce monde qu'à nous y procurer des sensations et des sentiments agréables... » Pareille affirmation d'encyclopédiste introduit, ou du moins prépare directement, la primauté du sentiment et de la passion dans les arts et singulièrement en musique.

L'époque romantique s'est préparée longuement. En France, le terme « romantique » avait été employé dès la fin du XVII^e siècle, mais, en 1765, l'abbé Leblanc écrivait encore que le mot anglais *romantic* « veut dire à peu près pittoresque... ». Ceux qui pensent avec Le Tourneur que le terme *romantique* « porte dans l'âme le sentiment de l'émotion douce et tendre » sont bien rares en ce temps-là; Rousseau lui-même appelait encore romantiques « les lieux sauvages et solitaires ». Pourtant l'âme sensible devient lentement la référence ultime. La réforme de Gluck est là pour en témoigner. C'est en évoquant sa jeunesse parisienne, vers les années 1770, que Grétry se propose dans ses *Mémoires* de développer « le sentiment de la musique ». Il avait sur sa table Racine mais il citait volontiers une phrase de Shakespeare : « L'homme qui n'a dans son âme aucune musique et qui

n'est pas ému par l'harmonie des tendres accords, est capable de trahisons, de stratagèmes et d'injustices... » (*le Marchand de Venise*, acte V.)

En Allemagne, au contraire, l'*Aufklärung*, sa conception purement rationaliste du monde et de l'art, avaient suscité dès la première moitié du siècle des réactions très vives. Ce n'est plus l'horlogerie rigoureuse de la nature et des hommes, leur harmonie préétablie, c'est l'abîme insondable de leurs remous profonds qui devient l'objet préféré du musicien. A la science des maîtres du début du siècle — mais n'oublions pas que la figure de Jean-Sébastien Bach était déjà anachronique pour les musiciens novateurs du temps — on opposa la liberté de l'inspiration et donc la libération de la forme. Nulle époque antérieure n'avait produit une floraison aussi touffue de *fantaisies* pour tous les instruments, nulle autre surtout n'avait cherché à y exprimer librement les mouvements de l'âme, ou du moins ce que l'on était convenu d'appeler ainsi. Il ne s'agit plus de *fantasieren* (improviser) selon les règles bien connues en faisant montre de sa science instrumentale, mais d'exprimer ses humeurs et ses sentiments en improvisant.

Dès 1739, Johann Mattheson loue, dans son *Vollkommene Kapellmeister*, la forme musicale de la polonaise non seulement parce qu'elle paraissait être la danse d'un peuple plus proche de la nature, mais surtout parce qu'il y règne selon lui *eine besondere Offenherzigkeit* (une sincérité particulière, un « cœur mis à nu », serait-on tenté de traduire) et *ein gar freies Wesen* (un caractère vraiment libre). On n'est pas surpris après cela de voir se développer une littérature étonnamment riche de polonaises. Ce n'est plus la danse un peu guindée des temps baroques; la nouvelle polonaise est toute dans les oppositions vives de ses nuances dynamiques; on y trouve les soupirs, les modulations étranges, le côté *expressif* des tonalités mineures, bref tout cet attirail qui évoque en musique les souffrances du jeune Werther.

Carl Philipp Emanuel, le second des fils musiciens de Jean-Sébastien Bach, apparaît comme l'expression la plus adéquate de cette *Empfindsamkeit* musicale. Son œuvre cherche à traduire les affections de l'âme jusqu'à la limite du bizarre. Pourtant, elle ne débouche pas directement sur le romantisme à l'instar du style savant de son génial

ainé Friedemann ou du classicisme tout neuf de son demi-frère puîné Jean Chrétien. Une de ses pièces les plus célèbres de son vivant s'intitule *C. P. E. Bachs Empfindungen* ; elle est en *fa dièse mineur* et le manuscrit autographe de cette page pour violon et clavier porte la mention *sehr traurig und ganz langsam* (très triste et tout à fait lentement)...

Bien avant que Johann Georg Sulzer ait énoncé dans son *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771) l'axiome « la composition qui n'exprime pas de manière intelligible quelque passion ou mouvement de la sensibilité (*Empfindung*) n'est qu'un bruit superflu », C. P. E. Bach avait écrit un trio pour deux violons et basse continue chargé de traduire un monde sentimental fort précis. L'œuvre est précédée d'une longue introduction programmatique dans laquelle on peut lire par exemple : « Il s'agit de représenter en quelque sorte une conversation entre un *sanguineus* et un *melancholicus* ; ils disputent pendant tout le premier, et la plus grande partie du second mouvement ; puis ils s'accordent, parce que le *melancholicus* cède enfin et reprend le thème principal de l'autre. Dans le dernier mouvement ils sont et restent entièrement unis, mais on peut sentir la tristesse dans la partie du *melancholicus*, etc. » (1749).

Ce n'est pas encore la crise romantique, ni même sa préparation, le *Sturm und Drang*, cette brusque explosion des passions déchaînées — en *sol mineur* de préférence — que la musique connaîtra tout à coup vers les années 1770 et à laquelle tous les maîtres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, même les plus classiques, Haydn et Mozart, paieront leur tribut. Mais l'*Empfindsamkeit* est la première étape de cette évolution. Elle la prépare en érigeant en idéal l'expression des « affections », des états d'âme jaillis du plus profond de l'être, de ces régions inaccessibles qui sont considérées alors comme la nature même des choses. Elle tend déjà à fondre les genres et donc à les confondre ; l'affection des musiciens de ce temps pour le récitatif instrumental est révélatrice à cet égard. Elle se veut simple et naturelle ; elle professe de puiser son inspiration dans les musiques populaires, même dans celles des peuples dénommés « sauvages ». L'exotisme ne sera plus seulement un effet de pittoresque, il deviendra l'expression de ce mystère de

l'âme primitive et profonde que le musicien veut révéler.

C'est dans la musique instrumentale que l'*Empfindsamkeit* s'est exprimée de préférence, créant des œuvres qui peuvent être tenues pour le correspondant musical des *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Le paradoxe apparent de la synthèse qu'elle veut réaliser entre la recherche de l'originalité, l'expression et l'esprit du *bel canto* italien — Schubert placera Rossini au pinacle de ses admirations! — explique que le *lied* et la musique vocale en général aient été moins directement influencés par elle, qu'ils aient joui d'une moindre faveur. Johann Adolf Hasse se contente, dans ses opéras italiens, de rechercher la plus grande vérité dramatique; son disciple Niccolò Jommelli cherchera à affiner et à diversifier les ressources expressives de la partie instrumentale de ses compositions lyriques en y intégrant les découvertes orchestrales de Mannheim; dans telle de ses pages sacrées relevant indirectement de l'idéal de l'*Empfindsamkeit*, l'admirable *Miserere* à huit voix (déjà *a cappella* à la manière des romantiques!), il atteindra d'un coup à l'émotion vraie et dépassera ainsi l'esthétique de son temps de la même manière que le maître de chapelle salzbourgeois, Johann Michael Haydn, dans son motet *Tenebrae factae sunt* ou dans telle page de son *Requiem* (1771).

L'apport des musiciens de l'*Empfindsamkeit* est donc essentiel. Ils mirent au point la forme-sonate inventée par un musicien qui fut rarement des leurs, Wilhelm Friedemann Bach. Ils donnèrent une orientation nouvelle aux recherches de couleur et de timbre. Le clavicorde de C. P. E. Bach, le clavecin « spirituel » de Domenico Scarlatti, le piano-forte de Jean-Christien dans les « Bach-Abel Concerts » demeurent les témoins privilégiés de cette orientation nouvelle. Elle sera secouée quelques années par le *Sturm und Drang* et marquera pour une brève accalmie heureuse l'équilibre des deux fléaux de la balance dans le style classique, avant de déboucher dans les bouleversements et les aventures du siècle suivant.

Carl DE NYS.

GEORGES-PHILIPPE TELEMANN

TELEMANN est un des phénomènes de la musique; mais les phénomènes sont faits pour être expliqués. C'est peut-être pour cela que le musicien lui-même s'est chargé de nous laisser une abondante et savoureuse autobiographie, publiée par Mattheson dans ses *Grundlagen einer Ehren-Pforte* (1740). Petit-fils et fils de pasteurs luthériens, Georges-Philippe Telemann naquit à Magdebourg le 14 mars 1681. Garçon prodigieusement doué, mais aussi pourvu d'une facilité dangereuse, il brilla rapidement dans tous les domaines, en grec comme en musique, assez pour remplacer à moins de dix ans le *cantor* officiel dans l'enseignement du chant. Il trouvait que son maître à l'orgue, tenant du style sévère et contrapuntique, n'était pas très drôle : « Dans ma tête trottaient déjà de plus joyeuses musiques. Après un martyre de quinze jours, je me séparai de mon maître. Et depuis, je n'ai plus rien appris en musique. » Il avait douze ans lorsque son premier opéra fut joué; avec grand succès sans doute, mais il lui valut des ennuis sérieux : « Ah! quel orage je m'attirai sur la tête avec mon opéra! Les ennemis de la musique vinrent en foule voir ma mère et lui représentèrent que je deviendrais un charlatan, un danseur de corde, un joueur, un meneur de marmottes, etc., si la musique ne m'était enlevée. Aussitôt dit, aussitôt fait : on me prit mes notes, mes instruments et avec eux la moitié de ma vie. »

On le mit en pension dans le Harz, à Zellerfeld. Il s'y passionna pour la géométrie et la basse continue, dont il imagina et écrivit à son propre usage les règles fondamentales, « ne sachant pas encore qu'il y avait des livres sur ce sujet ». A dix-sept ans, il commence ses études supérieures à Hildesheim. La logique le captive moins — on le comprend — que les œuvres de Rosenmüller, Caldara, Corelli et de Mgr. Agostino Steffani, protonotaire des territoires du Nord, maître de chapelle de la cour de

Hanovre et remarquable musicien; il préférait déjà les Italiens aux Allemands à cause de « leur façon pleine d'invention, chantante et en même temps travaillée ». Il se passionne pour la technique des instruments qu'il peut observer dans les excellents ensembles de Hanovre et de Wolfenbüttel : « Je serais devenu peut-être un plus fort instrumentiste, si un feu trop vif ne m'avait poussé à connaître, en dehors du clavier, du violon et de la flûte, le hautbois, la traversière, le chalumeau, la gambe, etc., jusqu'à la contrebasse et à la basse de trombone... »

Envoyé à Leipzig pour y faire son droit en 1701, il le fait effectivement, mais trouve le temps de fonder un *Collegium Musicum* avec ses compagnons d'étude, le fameux *Telemann-Verein* à l'intention duquel J.-S. Bach écrira ses premiers concertos pour clavier. Rien d'étonnant qu'on lui ait demandé d'écrire régulièrement des cantates pour le culte à Saint-Thomas (Kuhnau en était *cantor* à l'époque); en 1704, il devint même organiste et maître de chapelle de la *Neue Kirche* (St Matthieu) avec la mention « qu'il pourrait au besoin diriger aussi le chœur à Saint-Thomas, et que l'on aurait ainsi sous la main un sujet capable lorsqu'un changement aurait lieu ». Le piquant de l'affaire est que Kuhnau ne mourut que vingt ans plus tard et qu'à cette époque Telemann refusa sa succession parce qu'il n'avait pas envie d'enseigner le grec et autres disciplines classiques aux garçons de Saint-Thomas; le conseil de fabrique dut alors se résoudre — à contrecœur — à nommer J.-S. Bach...

En 1704, Telemann devint maître de chapelle du comte Erdmann von Promnitz, à Sorau, en Lusace; c'est le premier contact sérieux du musicien avec le style français qu'il peut étudier dans les « partitions de Lully, Campra et autres bons maîtres. Je m'appliquai presque entièrement à ce style, si bien qu'en deux ans je fis jusqu'à deux cents ouvertures ». Première notation de sa prolixité; lorsqu'il essaiera de faire l'énumération de ses œuvres, en reconnaissant d'ailleurs qu'il ne s'y retrouve pas, il ne dénombrera pas moins de six cents ouvertures (françaises). Au cours des déplacements du comte, il put également faire connaissance « avec la musique polonaise et *hanake* (morave) dans toute sa vraie et barbare beauté. Elle était jouée en certaines hôtelleries par quatre instruments : un violon très aigu, une musette polonaise, un trombone

basse et un petit orgue... On ne saurait croire quelles extraordinaires fantaisies inventent les joueurs de cornemuse ou les violons quand ils improvisent, pendant que les danseurs se reposent. Quelqu'un qui prendrait des notes pourrait en huit jours faire provision d'idées pour sa vie tout entière... Cela m'a rendu plus tard des services même pour mainte composition sérieuse. J'ai écrit dans ce style de grands concertos et des trios que j'ai rhabillés ensuite à l'italienne. »

De Sorau, Telemann passe en 1708 à la cour d'Eisenach, autre centre rayonnant de la musique française. Telemann prétend même que sa chapelle « surpassait l'orchestre de l'Opéra de Paris ». Il pouvait parler en connaissance de cause puisqu'il fit, durant l'hiver 1737-1738, un séjour de huit mois dans la capitale française. Blavet, Guignon, Forqueray fils et Édouard y jouèrent ses quatuors « d'une façon admirable ». Il y fit graver ses œuvres et confirma son succès auprès des mélomanes parisiens en faisant exécuter au Concert spirituel son *Psautre CXXI*, sa cantate française *Polyphème* et une symphonie bouffonne sur un air à la mode... Il se fera l'apôtre de cette musique qu'il aima par-dessus tout. Cette même année 1737, les « Hamburgische Berichte », publication pour les connaisseurs, disaient en effet : « Monsieur Telemann obligera beaucoup les connaisseurs de musique si, comme il le promet, il décrit l'état présent de la musique à Paris, ainsi qu'il a appris à la connaître par sa propre expérience, et par là s'il cherche à faire aimer toujours davantage chez nous la musique française, qu'il a si fort mis à la mode en Allemagne. »

C'est à Eisenach qu'il se marie et qu'il perd sa jeune femme après deux ans de mariage (et tire de l'événement un récit fort émouvant); il se remaria trois ans plus tard, après avoir fait sa crise mystique et s'être lié avec le pasteur Erdmann Neumeister, le champion de la cantate d'église à l'italienne, c'est-à-dire dans le style de l'opéra, ce même Neumeister dont J.-S. Bach mit en musique plus d'un livret. En 1712, il quitte la cour d'Eisenach pour devenir maître de chapelle de plusieurs églises à Francfort-sur-le-Main et gérer les finances d'une société noble de la ville; il explique ce changement de situation par la remarque piquante : « Il y a un proverbe qui dit : Qui veut vivre en toute sécurité, doit vivre dans

une république... » Il y fut moins en paix et en sécurité qu'il ne le pensait puisqu'il ne put célébrer la paix avec Louis XIV que dans une cantate qui fut exécutée le 3 mars 1715. Plus tard encore, tel mouvement de sérénade de noces porte l'épigraphe « A une prochaine et bonne paix, au commerce florissant » après avoir évoqué les figures de S. M. Romaine Catholique, de l'Impératrice Romaine, du prince Eugène et du duc de Malborough...

Ce vif-argent finit tout de même par se fixer à Hambourg; dans un port, le mouvement incessant satisfaisait peut-être ses goûts de voyageur et de cosmopolite. Il y était chargé de l'enseignement de la musique au gymnase et au collège Johanneum, avait à fournir la musique des cinq églises principales (sauf la cathédrale dont Mattheson était maître de chapelle) et remplissait la charge d'organisateur des concerts par abonnement et d'adjoint municipal aux Beaux-Arts (*Director musices*). Mais il conservait et honorait ses titres précédents : maître de chapelle de Saxe, d'Eisenach (qu'il continuait de fournir en musique de table), de Francfort (qu'il ravitaillait en musique religieuse); il était même devenu en 1726 maître de chapelle du margrave à Bayreuth et lui envoyait à ce titre de la musique instrumentale et baroque qui fait tous les étés, de nos jours encore, concurrence au temple wagnérien sur la colline toute proche... Enfin Telemann avait fondé le premier journal musical d'Allemagne en 1728; dans ce « *Getreue Music-Meister* », il publiait une anthologie de la production contemporaine et ses propres œuvres.

Ses dernières années furent physiquement pénibles; elles ne purent ternir ni sa bonne humeur, ni sa fureur musicale. Sur une partition d'airs d'opéras il écrivit en 1762 de méchants vers que Romain Rolland traduit ainsi : « Avec une encre trop forte, avec des plumes boueuses, avec de mauvais yeux, par un temps sombre, sous une lampe pâle, j'ai composé ces pages. Ne me grondez pas pour cela! » Quelques-unes de ses plus belles œuvres, comme la cantate *Der Tag des Gerichts* ou *Ino* datent même de ces années : elles furent donc écrites par un maître de plus de quatre-vingts ans. Georges-Philippe Telemann, musicien passionné, « insatiable d'hyacinthes et de tulipes, avide de renoncules et surtout d'ané-

mones », mourut à Hambourg le 25 juin 1767. Il laissait au moins douze séries complètes de cantates pour tous les dimanches et fêtes de l'année, quarante-quatre Passions, d'innombrables oratorios et cantates, trente-deux œuvres pour installation de pasteurs, vingt pour d'autres cérémonies, douze musiques funèbres, treize compositions nuptiales, trente-trois *Hamburger Kapitänsmusiken*, quarante opéras, une quantité ahurissante de partitions instrumentales, dont les fameuses six cents ouvertures à la française.

Tout cela ne pouvait être à chaque page génial et impérissable. Mais il s'y trouva des pages assez belles pour que J.-S. Bach (qui fut son ami, ainsi que Georges-Frédéric Haendel) s'en fasse des copies aux fins d'exécution à Saint-Thomas, assez belles aussi pour que les plus fameux parmi les biographes de J.-S. Bach les pussent admirer comme des œuvres originales de l'auteur de *la Passion selon saint Matthieu*. Son opéra bouffe, *Pimpinone*, est une délicieuse anticipation de *la Serva padrona* de Pergolèse; la truculente musique sur le *Don Quichotte* de Cervantès, un authentique chef-d'œuvre. Certains se demanderont peut-être aujourd'hui si c'est un vrai compliment, mais on a pu écrire de certaines pages lyriques ou dramatiques de Telemann qu'elles pouvaient « rivaliser avec les plus célèbres récitatifs dramatiques d'*Alceste* ou d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck ». Dans sa musique instrumentale il se trouve des pages, tel ce *Concerto en sol majeur* pour flûte, que l'on réécoute avec un plaisir extrême et qui sont d'ailleurs, incontestablement, d'un très grand musicien.

Telemann fut aussi un novateur passionné, souvent important, parfois naïf. Carl Philipp Emanuel Bach, son filleul et son successeur à Hambourg, a dit de lui : « Telemann est un grand peintre; il en a donné des preuves saisissantes, surtout dans ses cycles de cantates. Entre autres choses il m'exécuta un air, où il avait exprimé l'étonnement et l'effroi causés par l'apparition d'un esprit; même sans les paroles, qui étaient misérables, on comprenait aussitôt ce que la musique voulait dire. » Ce qui est à la fois un don et une limite; cela explique qu'il n'ait vu dans la musique française qu'une « subtile imitatrice de la nature ». On comprend mal que ses contemporains aient presque ignoré J.-S. Bach en

considérant Telemann comme le plus grand musicien du XVIII^e siècle; pourtant son œuvre innombrable contient plus d'une page, vocale ou instrumentale, que nous rangerions volontiers, aujourd'hui encore, parmi les créations durables de la musique.

Carl DE NYS.

BIBLIOGRAPHIE

SCHNEIDER, M., Introduction à « Der Tag des Gerichts » et « Ino », dans *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland*, t. XXVIII, Leipzig, 1907.

ROLLAND, R., « L'autobiographie d'un illustre oublié », dans *Voyage musical au pays du passé*, Paris, 1919.

GRÄSER, H., *Telemanns instrumentale Kammermusik*, Munich, 1924.

LA LAURENCIE, L. de, *Georges Philippe Telemann*, Paris, 1932.

HÖRNER, H., *Georg Philipp Telemanns Passionsmusiken*, Leipzig, 1933.

BÜTTNER, H., *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns*, Berlin, 1935.

MEISSNER, R., *Georg Philipp Telemann*, Francfort, 1924.

MENKE, W., *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns*, Cassel, 1942.

VALENTIN, E., *Georg Philipp Telemann*, Magdebourg, 1952.

LES FILS DE JEAN-SÉBASTIEN BACH

DES ses deux mariages, avec sa cousine Maria Barbara et avec Anna Magdalena Wülken, Jean-Sébastien Bach eut vingt enfants. Dix d'entre eux ne vécurent que quelques jours, quelques mois ou quelques années. Des quatre filles qui survécurent, la seconde épousa un musicien de grand talent, Altnikol, élève de J.-S. Bach; les six garçons devinrent tous de remarquables musiciens, quatre d'entre eux de véritables maîtres de leur art. Gottfried Heinrich Bach manifesta dans son enfance des dons exceptionnels pour la musique; s'il faut en croire Philipp Emanuel, il aurait été le plus doué de tous. Mais, vers la quinzième année, il perdit la raison et végéta jusqu'à sa mort dans le foyer d'Altnikol. Johann Gottfried Bernhard Bach n'était guère moins doué, mais il manquait totalement de sens moral. Son père paya ses dettes, lui procura des places d'organiste à Mühlhausen et à Sangerhausen; une « fièvre chaude » l'emporta à vingt-quatre ans, alors qu'il montrait des velléités de commencer son droit à Iéna.

Si l'on songe à tout cela, mais aussi aux ancêtres de Jean-Sébastien Bach, à ses parents proches, à l'ensemble de la descendance de Veit Bach, le phénomène « Bach » se présente comme l'un des plus impressionnants de la musique. En moins de deux siècles, près d'une centaine de membres d'une seule famille manifestent des dons exceptionnels de créateurs et d'interprètes dans l'art des sons. Tout cela culmine dans le *cantor* de Saint-Thomas à Leipzig; mais quatre de ses fils eurent eux aussi du génie; deux d'entre eux furent fêtés de leur vivant beaucoup plus que leur père. Mais avec ces quatre fils la fécondité s'arrête. La race elle-même est près de s'éteindre en une génération. Un seul enfant de Jean-Sébastien, Johann Christoph Friedrich Bach, eut un fils musicien qui lui sur-

vécut; c'est ce Wilhelm Friedrich Ernst qui assista — robuste vieillard de quatre-vingt et un ans — à l'inauguration du monument Bach à Leipzig, ainsi que l'atteste Robert Schumann dans la « Neue Zeitschrift für Musik » (1843).

Dans cette époque cruciale que fut en musique le XVIII^e siècle, les fils de Jean-Sébastien Bach occupent eux-mêmes une position-charnière entre le *Kapellmeister* et *cantor*, qui mourut symboliquement au milieu du siècle, et la mort de Mozart ou les premiers éclats de Beethoven. Entre Bach et Mozart, entre Haendel et Beethoven, voici les artisans essentiels de la transformation ou de la révolution musicale; nés du style ancien, de l'ère baroque, ils eurent la nostalgie du classicisme et l'atteignirent parfois; comme tous les vrais révolutionnaires, ils manifestèrent davantage le tourment des générations futures que le bref équilibre classique qui devait leur succéder. La légende s'est emparée d'eux, comme il fallait s'y attendre; il reste fort malaisé de découvrir sous un amas de clichés continuant de nous les masquer, même dans les ouvrages récents, leur vrai et captivant visage, d'autant que la plus grande partie de leur œuvre est inaccessible de nos jours ou même n'a jamais été imprimée.

L'aîné, Wilhelm Friedemann, naquit à Weimar le jour de la Sainte-Cécile, le 22 novembre 1710. Il commença ses études humanistes à Cöthen et les poursuivit à Leipzig; quelques-uns de ses cahiers de collégien sont parvenus jusqu'à nous : ils nous montrent un élève très doué mais déjà fort personnel — au demeurant parfaitement conscient d'appartenir à la grande famille des Bach. Son père lui donna l'essentiel de sa formation musicale; c'est à son intention que furent composés le *Petit Livre d'orgue* (dans sa première version de 1717), le *Clavierbüchlein* de 1720-1721, dans lequel on trouve les premières versions des *Inventiones* et *Sinfonies*, les neuf petits préludes, les premiers préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré* et d'autres pièces; c'est encore pour Friedemann que Jean-Sébastien Bach écrivit les *Six Sonates* pour orgue. La qualité de ces œuvres, les capacités techniques qu'elles supposent chez l'interprète, permettent de compter Friedemann parmi les virtuoses du clavier. Il semble qu'il fut aussi un violoniste hors ligne, après avoir reçu en 1726-1727 l'enseignement de J. G. Graun à Merseburg.

Après des études de droit à l'université de Leipzig, et une visite à G. F. Haendel au nom de son père, Wilhelm Friedemann obtient le poste d'organiste à Sainte-Sophie de Dresde en 1733; il y disposait d'un bel orgue Silbermann. En dehors de ses fonctions, il donna des leçons et participa activement à la vie artistique de cette capitale de l'italianisme musical. J. A. Hasse, Pisendel, S. L. Weiss comptèrent parmi ses amis; J. Chr. Nichelmann et surtout J. G. Goldberg parmi ses élèves. En 1746, Friedemann quitta Dresde pour devenir *cantor* à l'église Notre-Dame de Halle (aujourd'hui *Marktkirche*) avec le titre de *Director musices*, sorte d'adjoint municipal aux Beaux-Arts spécialement chargé de la musique. L'année suivante, il accompagna son père au cours du célèbre voyage à la cour de Potsdam, sur invitation de Frédéric II. Dès 1750 il eut des difficultés avec son administration à Halle. Il semble qu'elles aient commencé à l'occasion d'une absence non autorisée de plus de quatre mois à la suite de la mort de J.-S. Bach; Friedemann avait alors conduit à Berlin son plus jeune frère, Jean-Chrétien, pour le confier à la garde de Carl Philipp Emanuel. Mais d'autres motifs ont dû intervenir, même après son mariage avec Dorothea Elisabeth Georgi, fille d'un haut fonctionnaire, qui fut célébré en 1751. Trois enfants naquirent de ce mariage; deux fils, les aînés, moururent en bas âge; seule sa fille, Friederike Sophie, lui survécut.

Avant sa démission de Halle (1764), Friedemann Bach avait cherché à obtenir le poste d'organiste à Zittau et celui de *Hofkapellmeister* à Darmstadt; il semble qu'il ait obtenu ce dernier titre, car il s'en sert dans la dédicace d'une de ses œuvres. Pendant six ans il mène une existence de musicien indépendant à Halle, donnant des leçons et des concerts ou cherchant à vendre sa musique; il fut l'un des premiers — sinon le premier — à chercher à vivre en artiste libre, hors de tout emploi fixe. Mais l'époque n'était pas mûre encore pour ce genre d'expérience. En 1770, Friedemann dut quitter Halle; en partant, il écrivit l'une de ses plus belles fantaisies pour clavier, celle en *mi mineur*. Il s'installa avec sa famille à Brunswick; d'assez sombres intrigues l'y empêchèrent d'obtenir en 1771 le poste d'organiste à Saint-Égide, puis à Wolfenbüttel. Il essaie sans beaucoup de succès de sub-

venir à ses besoins par des leçons et des concerts; il se lia d'amitié avec J. N. Forkel, le premier biographe de Jean-Sébastien Bach, qui lui fit obtenir un concert en l'église universitaire de Göttingen. En 1774, Friedemann quitta Brunswick pour Berlin, où ses premiers récitals d'orgue firent sensation.

Le baron Gottfried van Swieten, chez qui Mozart se fit des copies d'œuvres de J.-S. Bach et de ses fils (en particulier « des fugues de Friedemann et d'Emanuel »!), et qui était, à cette époque, chargé d'affaires autrichien à la cour de Prusse, écrit dans une lettre à son ministre : « En particulier le roi — Frédéric II — me parla de musique et d'un grand organiste nommé Bach, qui vient de faire quelque séjour à Berlin. Cet artiste est doué d'un talent supérieur à tout ce que j'ai entendu ou pu imaginer en profondeur de connaissances harmoniques et en force d'exécution... » Malgré ce succès initial dont les traces se retrouvent dans tous les journaux berlinois du temps, Friedemann Bach disparaît dès lors de la scène musicale. Nous savons seulement qu'il fut professeur de Sara Lévi-Itzig, la grand-tante de Mendelssohn, à qui nous devons la conservation de quelques-unes de ses œuvres les plus caractéristiques. Il mourut dans la misère à Berlin, le 1^{er} juillet 1784; on ignore jusqu'à l'endroit de sa tombe. Seul le « Magazine de la Musique » de Cramer fait mention du décès en donnant une notice biographique se terminant par cette phrase : « L'Allemagne perd en lui son meilleur organiste; le monde musical tout entier vient de subir une perte irréparable. »

La plus grande partie des œuvres de Wilhelm Friedemann Bach est restée inédite ou même inconnue. Parmi ses œuvres vocales — une vingtaine de cantates d'église, des messes et un opéra, malheureusement perdu — il faut signaler la *Messe brève en ré mineur* qui mélange les textes latins et leur traduction allemande; elle contient notamment l'admirable « *Heilig* » (*Sanctus*); la cantate de Pâques, *Erzittert und fallet* et la cantate de Noël, *Ehre sei Gott*. Une bonne partie de ses compositions pour orchestre n'a pu être encore retrouvée; mais les deux *Symphonies en ré mineur*, celles en ré et en fa majeur ainsi que la *Suite en sol mineur* (mise par erreur dans l'édition de la Bach-Gesellschaft sous le nom de Jean-Sébas-

tion), sont des pages puissantes et puissamment originales. Mozart s'est servi des deux mouvements de la plus ancienne des symphonies en *ré mineur* pour son *Requiem*. De sa musique de chambre il faut citer avant tout les six *Duos* pour deux flûtes et les trois *Duos* pour deux altos, ainsi que la *Sonate* pour alto et basse continue.

Il est bien regrettable que l'organiste semble avoir si peu écrit, du moins s'il faut juger par les manuscrits qui nous sont parvenus; nous avons publié l'ensemble de ces œuvres (Éd. de la Schola Cantorum, Paris). Pourtant certaines des grandes fugues, celle en *si bémol* par exemple, ou encore les préludes de choral, permettent de se faire une idée du grand organiste que fut Friedemann, le seul qui était capable — au témoignage des contemporains — de jouer dignement les grandes œuvres de son père. Les recherches les plus récentes, non encore publiées, du comité d'édition de la Neue Bach-Ausgabe semblent vouloir partager la parenté de la fameuse *Fantaisie chromatique* et *Fugue* connue sous le nom de J.-S. Bach entre Friedemann et son père... Mais c'est le pianiste qui domine de très loin l'ensemble des œuvres que nous connaissons : douze sonates, onze fugues, quarante-deux polonaises, onze fantaisies, seize pièces diverses et une dizaine de concertos dont les plus importants sont celui en *mi mineur* (contenant déjà un mouvement final symphonique) et celui pour deux claviers en *mi bémol majeur*.

On a écrit — et on écrit encore — beaucoup d'erreurs et d'injustices sur le fils aîné de J.-S. Bach. Sans vouloir nier un tempérament devenu bizarre et ombrageux avec l'âge, il faut faire justice de la légende du musicien ivrogne, débauché et bohème. Son « originalité » s'explique par le caractère profondément neuf d'une musique faite de science contrapuntique — anachronique pour son temps — et d'intuitions harmoniques prophétiques. Les œuvres que nous connaissons de Wilhelm Friedemann nous montrent un génie d'une surprenante précocité (voir par exemple ses pièces pour horloge à flûtes datées de Cöthen!), d'une nouveauté bouleversante et nettement préromantique. Ses grandes fantaisies annoncent Beethoven et même Debussy, ses concertos, Schumann et Brahms, certaines polyphonies vocales vont jusqu'à pressentir Schönberg. Contrairement à bien des affirmations qui continuent d'être

imprimées, c'est à Friedemann qu'il faut attribuer la première mise au point de la forme sonate et du concerto pour piano moderne.

Le second fils musicien de J.-S. Bach, Carl Philipp Emanuel, naquit lui aussi à Weimar, le 8 mars 1714. À Leipzig, il suit les cours de l'école Saint-Thomas, de la quatrième à la première (1730), commence l'année suivante ses études de droit à l'université pour les continuer à Francfort-sur-l'Oder. Dès 1734 il se signale comme instrumentiste, professeur et compositeur. Formé par son père, Philipp Emanuel évolue rapidement vers un style plus homophone et « *empfindsam* » (sensible). Au lieu de suivre une recommandation de J.-S. Bach en devenant professeur-mentor d'un riche aristocrate, Philipp Emanuel entra en 1738 dans l'orchestre du prince héritier de Prusse à Ruppin; il se lia d'amitié avec J. J. Quantz et les frères Graun. Lors de l'accession au trône de Frédéric II, il le suivit à Potsdam et, dès 1741, il y porta le titre de *Kammercembalist* (claveciniste officiel du roi). Il y fut aussi le maître de son frère puîné Jean-Chrétien et de Fr. W. Rust. En 1744, il avait épousé Johanna Maria Dannemann, fille d'un grossiste en vins berlinois.

Comme la vie musicale de la cour périclitait et que ses difficultés avec les compositeurs et théoriciens de Berlin allaient grandissant, Philipp Emanuel chercha à quitter son emploi à la cour. Après de vaines démarches pour devenir cantor à Brunswick, puis à Zittau (en même temps que Wilhelm Friedemann), il réussit à obtenir le poste de directeur de la musique à Hambourg; il succéda ainsi en 1767 dans ces fonctions à son parrain Georg Philipp Telemann. Pour obtenir cette charge importante et lucrative, il avait présenté un grand *Magnificat* dans lequel on relève aujourd'hui le voisinage de styles assez contradictoires. Jusqu'à sa mort, le 14 décembre 1788, il continua de donner de puissantes impulsions à la vie musicale de Hambourg, non seulement par son abondante production personnelle, mais aussi en y faisant connaître des œuvres telles que *le Messie* de Haendel, *le Stabat Mater* de Joseph Haydn, la fameuse *Messe en si* de son père (que celui-ci n'avait jamais entendue de son vivant), *le Requiem* de Jommelli. Par son frère aîné il entra en contact avec J. N. Forkel;

en 1770, il reçut la visite de Charles Burney à qui nous devons de précieuses données sur le Bach de Hambourg, sur ses œuvres et sa manière de toucher le clavicorde, son instrument de prédilection. Sa tombe a été identifiée en 1925 à Saint-Michel de Hambourg.

Contrairement à ce qui fut le cas pour Friedemann, l'œuvre imposante de Philipp Emanuel a été largement diffusée de son vivant. Parmi ses compositions vocales, il faut citer les oratorios *Die Israeliten in der Wüste*, *Klopstocks Morgengesang*, *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* et le *Magnificat*. Ses *Mélodies* sur des poèmes de Gellert marquent une étape vers la mélodie classique et même le lied romantique. De ses nombreuses symphonies, il faut connaître les six *Sinfonie* pour cordes, dédiées au baron van Swieten (dont la plus remarquable est sans doute celle en *si mineur*) et surtout les quatre dernières, à douze parties, éditées en 1780 à compte d'auteur à Leipzig; elles révèlent un tempérament puissant, un sens du coloris orchestral comparable à celui de Joseph Haydn et des tendances préromantiques, tout en cherchant à faire éclater les formes reçues. Dans la musique de chambre, dans ses trios et ses quatuors, Philipp Emanuel évolue vers les formes et le langage classiques.

Parmi son énorme production pour clavier il faut citer les *Preussische Sonaten*, les *Württembergische Sonaten* et surtout les six recueils de sonates, fantaisies et ronds, « destinés aux amateurs » (Leipzig 1779-1787), d'une personnalité très affirmée et souvent pré-beethovénienne. Philipp Emanuel a laissé une bonne cinquantaine de concertos pour clavier; aucun d'eux n'atteint à la hauteur des œuvres de Wilhelm Friedemann. Il faut faire une place à part à celui en *ré mineur* et aux curieuses et originales *Sonatinas* pour deux clavecins avec grand orchestre, partitions à tendance rhapsodique. Il est indéniable que Philipp Emanuel a exercé une influence profonde sur son temps et sur tout le développement de la musique. On se souvient de la profession de foi de Joseph Haydn : « Emanuel Bach est le père, nous sommes ses enfants... » Son *Essai sur la véritable manière de toucher du clavier* (1757) résume, avec les traités parallèles de J. J. Quantz et de L. Mozart, l'esthétique musicale du XVIII^e siècle. Son œuvre, et sa manière qui parfois ne recule pas devant l'étrangeté, est faite de sensibilité et

de recherches instrumentales. Il mit au point la forme sonate « inventée » par son frère aîné; il poursuivit une beauté mélodique inspirée du *bel canto* italien de J. A. Hasse. La musique de Philipp Emanuel pourrait être considérée comme le pendant sonore des *Réveries d'un promeneur solitaire...* et même de certaines pages de Chateaubriand et de Lamartine.

L'avant-dernier fils de Jean-Sébastien Bach est incontestablement (et fort inexplicablement) le plus négligé de tous. Ce Johann Christoph Friedrich naquit du deuxième mariage du cantor, le 21 juin 1732, à Leipzig. Comme ses frères il fut formé par son père, suivit les cours de l'école Saint-Thomas et fit son droit à l'université de sa ville natale. A la différence de ses frères et de son père lui-même, il est le seul dans cette famille qui ait d'emblée trouvé sa voie et qui l'ait paisiblement suivie jusqu'à la fin de ses jours. A l'âge de dix-huit ans il entra au service du comte Wilhelm von Schaumburg-Lippe à Bückeburg; il ne quitta la résidence que pour un seul voyage : en 1778 il s'en fut rendre visite à son frère Jean-Chrétien, à Londres, en compagnie de son fils Wilhelm Friedrich Ernst. Lors de son mariage, en 1758, il était devenu chef d'orchestre et compositeur attitré de son employeur. Pendant quarante-cinq ans il déploya à Bückeburg (qui possédait un des meilleurs orchestres d'Allemagne et que des maîtres étrangers visitaient souvent) une activité qui fit de la petite résidence l'un des centres musicaux importants de l'Europe. L'amitié de J. G. Herder et le fait que le comte accepta le parrainage de son fils Wilhelm Friedrich Ernst peuvent donner une idée de la considération dont il jouissait.

Musicien classique, Johann Christoph Friedrich annonce l'époque Biedermeier et le règne de cette bourgeoisie cultivée qui sera l'âme de l'Allemagne romantique. Sa musique fait entendre un son familier, populaire au meilleur sens du terme; c'est le Schubert des fils de Bach. Il a publié une série de récréations musicales recueillies sous le titre *Musikalische Nebenstunden* dont le propos est d'obtenir le maximum de musique moyennant le minimum de difficultés. Trait d'autant plus remarquable qu'il était renommé pour sa virtuosité d'exécutant au clavier, comparable à celle de Wilhelm Friedemann. Un de ses élèves, K. G. Horstig, nous raconte : « Il

aimait la musique avec passion; même quand personne n'était là pour l'écouter, il improvisait pendant des heures sur son piano-forte anglais rapporté de Londres, mais il était encore plus heureux quand il pouvait réjouir quelqu'un d'autre par ses fantaisies. » Et, définissant avec bonheur le caractère particulier de son tempérament musical : « Dans le traitement du clavier il a sans doute été dépassé par son frère de Hambourg, dans l'invention d'une mélodie ravissante et douce par son frère de Londres. Le Bach de Halle est trop connu pour que j'essaie de le comparer à lui; mais Johann Christoph surpassait ses frères par un sentiment intime et profond comme aussi par la parfaite ordonnance de ses enchaînements harmoniques et son élaboration thématique. Ses thèmes une fois choisis ne sont jamais interrompus ni éparpillés. »

Des six oratorios que nous connaissons de lui il faut citer *Die Kindheit Jesu* (1773), les cantates *Cassandra*, *Die Amerikanerin* et *Ino*; ses *Cantiques spirituels* d'après Gellert sont loin d'être indifférents. Ses quatorze symphonies connues dominent de haut l'abondance des compositions contemporaines du genre; la dernière en *si bémol majeur* est un des chefs-d'œuvre durables de l'époque classique. Sa musique de chambre (trios, quatuors à cordes, sextuor, septuor) est beaucoup plus qu'honorable. Ses concertos pour clavier comptent également parmi les créations majeures du genre. Celui qui est intitulé *Concerto grosso en mi bémol majeur* est l'œuvre d'un maître très personnel pouvant se mesurer avec Mozart. Johann Christoph Friedrich est certainement le plus équilibré, le plus classique parmi les fils de J.-S. Bach; il n'en a pas pour autant oublié l'art paternel de l'écriture. La perfection formelle égale chez lui le charme pénétrant de la musique, rare et heureuse conjonction chez un musicien de cette ère de transition.

De Wilhelm Friedemann il faudrait connaître le portrait à l'huile du château de Moritzburg à Halle, son clair-obscur rembrandtien et ses énormes mains palmées qui évoquent Franz Liszt; de Philipp Emanuel il faudrait contempler la gravure de Stöttrup conservée au musée de La Haye; mais pour comprendre parfaitement Jean-Christien, le dernier des fils de Jean-Sébastien, il faut absolument avoir vu le tableau de Gainsborough accroché aujourd'hui au Liceo Musicale de Bologne où vécut

son cher Padre Martini. Il naquit le 5 septembre 1735 à Leipzig. Il fut d'abord formé par un professeur leipzigois. A la mort de J.-S. Bach, il accompagna Wilhelm Friedemann à Berlin où Philipp Emanuel continua sa formation jusqu'en 1756. Il part alors pour l'Italie, y travaille avec le Padre Martini à Bologne, se convertit au catholicisme et devient organiste à la cathédrale de Milan (1760). Il s'y lie avec Traetta, Sacchini, Jommelli et Sammartini. Durant l'été 1762 il gagne l'Angleterre où la réputation de ses premiers opéras, joués avec grand succès en Italie, l'avait précédé.

Compositeur attiré du King's Theatre et d'autres scènes londoniennes, Jean-Christien crée, en 1764, une des premières organisations de concerts par abonnement, les fameux *Bach-Abel-Concerts* avec un autre élève de son père, Carl Friedrich Abel. En 1774, il épouse la célèbre cantatrice Cecilia Grassi. Il composa plusieurs opéras pour Mannheim et fit à cette occasion des voyages dans la capitale musicale du Palatinat. La première représentation de sa dernière tragédie lyrique, *Amadis des Gaules*, eut lieu à Paris où il se rendit en 1779. Il mourut le 1^{er} janvier 1782, âgé de quarante-sept ans.

Pour juger équitablement le grand maître admiré par Mozart (lorsqu'il apprend sa mort il écrit à son père : « Quelle perte pour le monde musical ! »), il faudrait connaître au moins l'essentiel de sa musique d'église, notamment le *Dies irae* à double chœur écrit pour San Francesco à Milan, ses grandes pages d'opéra et ses arias de concert. Ses symphonies très nombreuses contiennent d'aussi passionnants et prophétiques chefs-d'œuvre que le n° 6 de l'opus 6 en *sol mineur*, composé vraisemblablement à Londres vers 1764 ; œuvre dramatique et pré-romantique, elle annonce les deux symphonies de Mozart dans le même ton et même le *III^e Concerto* de Beethoven. On y sent ce monde de douloureuse résignation que reflète l'air de Pamina dans *la Flûte enchantée* ; on a pu y souligner le crescendo beethovénien de la fin du second mouvement, qui conduit à un piano et se meurt dans un mystérieux pianissimo (K. Geiringer). Aux antipodes de cette œuvre dramatique qui pourrait tout aussi bien servir d'ouverture au *Don Giovanni*, il y aurait par exemple cet autre chef-d'œuvre symphonique de Jean-Christien qu'est la *Symphonie en ré majeur* op. 18,

n° 4 ou dans le même esprit la *Symphonie en mi bémol* op. 9, n° 2. On y découvre un Jean-Chrétien très français, très proche du Mozart des symphonies parisiennes. L'esprit, l'entrain irrésistible, la joie de vivre qui se dégage de ces pages enchanteresses semblent être aux antipodes de la *Symphonie en sol mineur* ; mais le génie du Bach de Milan et de Londres est justement défini par cette polyvalence classique. Lui aussi, comme Mozart, aurait pu dire adieu en improvisant deux canons, l'un poignant et l'autre drôle, dont la superposition produirait cet effet étrange que ressentirent les amis leipzigois de Mozart certain soir de 1789 dans la maison du *cantor* Doles, successeur de Jean-Sébastien Bach...

Ceux qui ont reproché — et qui continuent de reprocher — à Jean-Chrétien Bach sa légèreté, sa facilité, auraient dû au moins percevoir, dans des pages comme les symphonies que nous venons de citer, un métier transcendant, mais aussi cet irrésistible dynamisme, cette poésie proprement mozartienne. Ils auraient dû se rappeler les notes de Schubart ; ce musicographe avait eu l'occasion d'entendre le Bach de Londres dans une improvisation solitaire : il fut surpris de découvrir une musique passionnée, virtuose, travaillée, difficile. Comme il s'en ouvrait à l'artiste, celui-ci lui répliqua avec l'amertume que l'on devine : « Ne faut-il pas que je balbutie pour que les enfants eux-mêmes puissent me comprendre ? » Et faisant allusion à ces œuvres publiées : « Voilà comment je composerais si j'en avais le moyen. Que voulez-vous : mon frère, lui (Philipp Emanuel), vit pour composer, alors que moi, je compose pour vivre... »

N'empêche que les témoignages de cet autre Bach de Londres abondent ; ils finiront par s'imposer aux musiciens, tout comme les grandes pages de Mozart ont modifié profondément le cliché traditionnel d'un compositeur facile, superficiel. Parmi ces confidences de Jean-Chrétien il faut citer cette *Sonate en ut mineur* pour clavier qui tient autant du style sévère et contrapuntique de son père que de la douceur et de la perfection mozartiennes. Il faudrait citer aussi les concertos pour clavier moins connus, comme celui en *fa mineur*, que l'on vient enfin de rééditer ou surtout les concertos, inconnus jusqu'ici, datant probablement de ses jeunes années berlinoises :

ceux en *fa mineur*, *sol majeur* et *ut mineur*. On y sent l'influence directe de Wilhelm Friedemann; on pourrait même dire que ce sont les seules pages d'un autre fils de Jean-Sébastien qui puissent se comparer honorablement aux concertos de son fils aîné. G. Schünemann qui les avait analysés à propos de ses recherches sur le Bach de Bückeburg (ils portent des initiales qui brouillent les pistes) les avait spontanément attribués au Bach de Halle.

Il faudrait connaître les concertos pour hautbois et pour flûte de Jean-Chrétien, ses quintettes, ses quatuors, ses trios, et aussi toute cette musique de circonstance qu'il écrivit avec autant de talent que de modestie pour les divertissements populaires de Vauxhall Gardens... Dans toutes ces pages qui ne sont pas encore connues de l'ensemble des vrais amis de la musique, on découvrira un fils de Bach qui fut un maître; un des esprits les plus originaux de l'époque classique, qui ne fut si souvent galant, d'apparence superficielle et facile d'accès que parce qu'il voulut un peu trop exclusivement réussir au cours de sa brillante carrière, plaire en prenant parfois, à l'égard de la *gentry* anglaise, le chemin le plus facile. Évidemment dans les divertissements londoniens du dernier fils de Bach nous sommes loin de l'*Art de la fugue*. Mais ce métier sans faille, cette aisance suprême de l'écriture, ce naturel enfin qui dissimule l'art le plus parfait (tout comme chez Mozart), seraient-ils concevables chez un musicien qui n'aurait pas été en quelque sorte le « petit dernier », préféré — pour d'autres raisons mais non moins certainement que Wilhelm Friedemann — par le cantor de Saint-Thomas, Jean-Sébastien Bach ?

On ne pourra manquer d'être frappé par la manière profonde dont sont unis, dans l'œuvre des fils de Bach, les partitions de l'auteur de *la Passion selon saint Matthieu* et de *Così fan tutte*. Les contemporains de nos musiciens ne s'y étaient pas trompés. Dans son célèbre *Lexique* de 1791, Gerber n'écrit-il pas à propos de Mozart : « Ce grand maître, grâce à sa précoce connaissance de l'harmonie, s'est familiarisé si profondément et si intimement avec cette science, qu'il est difficile à une oreille non exercée de le suivre dans ses œuvres. Même les auditeurs plus exercés sont obligés d'entendre ses compositions plu-

sieurs fois. Heureusement pour lui, il était encore jeune lorsque les muses aimables et badines de Vienne (!) ont achevé de le former; sinon il pourrait facilement connaître le sort du grand Friedemann Bach : bien rares étaient en effet, parmi le commun des mortels, ceux qui étaient capables de suivre son vol. » Mozart, comme Friedemann et les autres fils de Bach à des titres divers, a essayé de fondre en un tout sans faille le monde ancien du style contrapuntique et le monde naissant, tumultueux, du romantisme. Comme toujours, Mozart a réussi là où les fils de Bach ont échoué ou tout au moins réussi à demi seulement. Mais il est révélateur que Mozart ait réussi dans la musique sacrée cette fusion idéale, cet « équilibre entre les deux plateaux de la balance » (H. Focillon) en s'inspirant de Friedemann. On peut se demander s'il aurait pu le réussir sans les fils de Jean-Sébastien Bach.

Carl DE NYS.

BIBLIOGRAPHIE

Voir avant tout les articles dans « Die Musik in Geschichte und Gegenwart », en cours depuis 1949 :

BENECKE, Rolf, *Bach Familie*.

SCHMID, E. F., *Carl Philipp Emanuel Bach*.

WIRTH, H., *Johann Christian Bach*.

BENECKE, R., *Johann Christoph Friedrich Bach*.

BLUME, F., *Wilhelm Friedemann Bach*.

Les articles de cette encyclopédie allemande contiennent une abondante bibliographie s'arrêtant en 1949; on en trouvera le complément dans la publication périodique de Wolfgang Schmieder, « Bach-Bibliographie ». Pour certains points plus récents on voudra bien se reporter à nos études :

Les œuvres pour orgue de Wilhelm Friedemann Bach, Schola Cantorum, Paris 2 vol., 1957.

Les Polonaises de Wilhelm Friedemann Bach, Société Frédéric Chopin, Varsovie, 1961.

Mozart et les fils de Jean-Sébastien Bach dans Les influences étrangères dans l'œuvre de Mozart, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1958.

Voir en outre :

« Autobiographie de C. P. E. Bach » dans *Voyage musical* de Charles Burney, Londres, 1773.

FALCK, M., *Wilhelm Friedemann Bach*, Leipzig, 1913, réimprimé sans modification en 1958.

WOTQUENNE, A., *Thematisches Verzeichnis der Werke von C. P. E. Bach*, Leipzig, 1905.

SCHÜNEMANN, G., *Johann Christoph Friedrich Bach*, « Bach-Jahrbuch ». Introductions aux volumes consacrés à J. Chr. Fr. Bach dans *Denkmäler der Tonkunst in Deutschland*, Leipzig, 1914.

TERRY, Ch. S., *John Christian Bach*, nouvelle édition revue et augmentée, Oxford, 1961.

GEIRINGER, K., *Bach et sa famille, Sept générations de génies créateurs*, Paris, 1955.

LA MUSIQUE DANS LES COURS ET CHAPELLES ALLEMANDES

DANS son célèbre ouvrage sur l'état présent de la musique en Allemagne (*The Present State of Music in Germany*, 2^e édition, Londres, 1773), Charles Burney évoque la musicalité exceptionnelle des populations de Bohême : « Souvent j'ai entendu dire que les habitants de la Bohême sont les meilleurs musiciens de toute l'Allemagne, ou peut-être même de toute l'Europe; un éminent compositeur allemand qui se trouve actuellement à Londres m'a dit qu'ils y rendraient même des points aux Italiens s'ils jouissaient des mêmes avantages que ces derniers. J'ai voyagé dans tout le royaume de Bohême, du Sud au Nord, et partout j'ai fait mon possible pour m'informer comment les enfants des deux sexes apprenaient la musique, non seulement dans les grandes villes, mais encore dans chaque village où il y a une école pour inculquer aux enfants les rudiments de la lecture et de l'écriture. » Résumant ces impressions et observations, Burney n'hésite pas à déclarer que la Bohême est à ce moment « l'école de musique de toute l'Europe ».

Pour peu que l'on s'intéresse à la formation du classicisme musical vers la moitié du XVIII^e siècle — tout en se rappelant que ses racines poussent en pleine ère « baroque », vers la fin du XVII^e siècle, — on rencontrera l'influence et l'activité des musiciens de Bohême. Le fameux orchestre de l'Électeur palatin Charles-Théodore, qui fut l'un des promoteurs déterminants du style nouveau et inventa la « couleur symphonique », était composé à l'origine, et pour les principaux pupitres, de musiciens venus de Bohême. Leur action y fut aussi considérable dans le domaine de l'interprétation, de la mise au point de la nouvelle technique et de la nouvelle virtuosité instrumentale, que dans celui de la composition, de la création des œuvres. La lecture de la liste de

cette « armée de généraux » — comme on l'a justement dénommée — est fort révélatrice; on y trouve les Stamicz (germanisation du patronyme tchèque de Stemecz), les Richter, les Filz, mais aussi leurs cousins germains de Silésie, les Cramer et les Schobert, à côté de bien d'autres noms autochtones qui seront vite fameux dans l'histoire de la musique classique : les Beck, les Cannabich, les Danzi, les Grua (qui sont inséparables de la vie musicale de Lyon), les Fränzl, les Holzbauer et les Toeschi, sans oublier l'illustre abbé Vogler, esprit original et bouillant qui fit tant de choses pour la culture musicale en Europe mais se mêla malencontreusement de « simplifier » — *o beata simplicitas!* — d'admirables orgues baroques...

On saisira mieux encore l'importante influence de cette musique de Bohême en recherchant tous les centres musicaux d'Europe où des musiciens tchèques ont joué un rôle dans cette seconde moitié du XVIII^e siècle qui reste un peu l'âge d'or de la musique occidentale. On trouve leurs noms à Amsterdam, Florence, Londres, Milan, Malines, Moscou, Naples, Padoue, Paris, Saint-Pétersbourg, Rome, Strasbourg, Venise et Varsovie, mais aussi dans des centres moins importants mais non négligeables en musique, tels que Lubljana ou Nagyvarad, la résidence hongroise où Johann Michael Haydn commença sa carrière avant de devenir maître de chapelle à Salzbourg. Partout les musiciens de Bohême constituent en quelque sorte l'élément nouveau, complémentaire, de l'espéranto musical de l'époque, l'italianisme. Ils en constituent l'élément populaire, alors que les maîtres d'outre-monts en fournissent plutôt l'aspect policé et savant. Pour comprendre l'émerveillement de Burney devant la musique qu'il a pu entendre dans les villages de Bohême, il faut avoir pu prendre contact avec les œuvres d'un de ces musiciens, instituteurs et cantors, tel par exemple Jan Jakub Ryba qui vécut à Rozmítal et qui y composa des centaines de partitions pour l'usage local : ses *pastorales* (sorte de cantates pour la messe de minuit où un texte en langue populaire est souvent chanté sur des rythmes de chansons du type des airs de Papageno dans *la Flûte enchantée*) ont conservé leur attrait aujourd'hui et dégagent un authentique parfum mozartien.

A Prague même, la vie musicale de ce demi-siècle est dominée par la figure de Josef Seger, organiste virtuose formé par le Père Bohuslav Černohorshý qu'on a pu appeler « le Bach de Bohême ». Mais ses nombreux élèves retiendront mieux la partie *galante* de son enseignement que le solide métier contrapuntique, même les plus doués des musiciens d'église comme František Xaver Brixi, le fils de Simon Brixi, organiste à Saint-Gall puis maître de chapelle de la cathédrale Saint-Guy, ou encore Johann Baptist Kucharz, organiste à Saint-Henri, maître de chapelle de la collégiale du Strahov sur le Hradschin, qu'il abandonnera rapidement (et symboliquement) pour s'occuper de l'opéra italien et contribuer à la diffusion des opéras de Mozart en les publiant réduits aux deux mains des pianistes. Pourtant la solidité de l'écriture de Seger se retrouvera chez ceux de ses élèves qui essaieront au loin, chez Kozeluch, chez Mysliveček et chez Pichl; pourtant aussi le monastère du Strahov demeurera le cadre de l'importante activité musicale du frère prémontré Johannes Lohelius-Čehlschlaegel qui laissa un nombre imposant de partitions d'église et construisit l'orgue monumental de la collégiale qui enthousiasma Mozart et qui fut témoin en automne 1787 de ses étonnantes improvisations (KV 528a). Čehlschlaegel fera vite figure d'attardé; quelques années après sa mort, les milieux musicaux de la capitale tchèque s'intéressent beaucoup plus à Václav Jan Tomášek, pianiste surprenant dont les œuvres de jeunesse annoncent déjà Schubert.

Après Mannheim c'est la capitale de l'empire, Vienne, qui abrite à l'époque la plus importante colonie musicale venue de Bohême, Vienne qui symbolise le style classique au point de lui donner son nom : ne parle-t-on pas volontiers, même du temps de Haydn et de Mozart, de « l'école viennoise » ? Franz Benda y avait passé avant de commencer une carrière dont le récit se lit comme un roman et dont la partie la plus longue s'écoula à Potsdam au service de Frédéric II; Wenzel Czerny, le père du fameux Carl, s'y installa. Florian Leopold Gassmann devint à Vienne le successeur de Gluck et de Reutter; il y répandit dans ses pages sacrées et lyriques l'enseignement reçu du Padre Martini à Bologne; Johann Anton Kozeluch fut formé par lui avant de retourner

à Prague et y mourir comme maître de chapelle de la cathédrale. Son neveu Leopold Anton Kozeluch s'y fixa et produisit une œuvre moins volumineuse que celle de son oncle (un bon millier de titres connus...) mais peut-être plus importante, puisqu'une de ses symphonies figurait tout récemment encore parmi les œuvres les plus appréciées de Joseph Haydn; son ami František Krommer-Kramař y écrivit lui aussi nombre de concertos et de symphonies fort goûtés.

Jan Baptist Krumpholz, élève de Joseph Haydn, harpiste de l'orchestre du prince Esterhazy, quitta en 1777 la capitale autrichienne pour Paris où il mourut en se jetant dans la Seine du haut du Pont-Neuf. Son frère Václav, le violoniste, demeura à Vienne où il devint ami de Beethoven qui lui dédia son *Mönschsgesang*. Les concertos de piano de František Xaver Dušek, publiés à Linz en 1784, sont peut-être moins précieux pour l'histoire de la musique que son amitié — et celle de sa femme Josefa — avec Mozart; on n'en saurait dire autant des quelque sept cents partitions de Václav Pichl dont celles écrites au service du prince Lobkowitz pour son instrument attitré, le violon, renferment de très belles pages. Franz Ignaz Tuma continua dans la capitale autrichienne la tradition de Černohorský et de Fux, tandis que Johann Baptist Vanhal, formé par Dittersdorf, y incarne davantage le *Sturm und Drang* parfois génial, comme dans sa *Symphonie en sol mineur*. Des deux frères Vranický, Anton, élève d'Albrechtsberger et musicien du prince Lobkowitz, est moins connu que Pavel; celui-ci débuta comme violoniste à Esterhazy sous Joseph Haydn, puis devint chef de l'opéra de la cour; il y écrivit une étonnante anticipation de *la Flûte enchantée* que Mozart alla jusqu'à citer textuellement.

L'élément italien de la vie musicale viennoise n'est pas moins considérable; une simple énumération est déjà fort éloquente : l'abbé Métaïstase, Cimarosa, Porpora, Ziani, Pollini, Clementi et Bononcini. Il y a aussi des Espagnols; mais Marianna Martinez, élève de Métaïstase, Michael Haydn et Porpora, dont nous savons tout, est beaucoup moins originale que son compatriote Carlos de Ordoñez, violoniste de la chapelle impériale, dont nous ignorons à peu près tout, sauf quelques œuvres saisissantes : des symphonies préromantiques... Le baron

mélomane van Swieten exerça à Vienne une influence déterminante par ses goûts, sa bibliothèque et ses amitiés internationales. Les longs séjours de Johann Adolf Hasse et de Gluck à Vienne sont bien connus, encore que l'on songe davantage au Gluck des drames musicaux qu'à l'artisan de la popularité de l'opéra-comique français; il faudrait se souvenir que c'est un Français, le Lyonnais Pierre Dutillieu, qui succéda à Cimarosa dans les fonctions lyriques de la cour impériale.

Parmi les musiciens autrichiens d'origine quelques-uns méritent aujourd'hui encore bien mieux que l'attention des historiens et des musicologues. C'est l'organiste de la Karlskirche, Mathias Georg Monn, dont il est difficile de savoir s'il est ou non identique avec Giovanni Mateo Monn dont nous connaissons des symphonies aussi prophétiques que celles des fils de Bach; c'est Georg Christoph Wagenseil dont les sonates en trio « anciennes » restent sous la coupe du contrepoint de J. J. Fux, mais dont les concertos pour clavier opèrent l'osmose entre la forme sonate et le concerto; son élève Johann Schenk enseigna le contrepoint au jeune Beethoven en usant du fameux ouvrage didactique de J. J. Fux, cependant qu'il demeure pour nous l'auteur d'un ravissant et très « moderne » *Singspiel*, *Der Dorfbarbier*; c'est encore Wenzel Müller, auteur d'autres *Singspiele* à succès, tels que *Kaspar der Fagottist*.

Dittersdorf est sans doute moins important que ceux-ci, malgré une production surabondante; mais il y a d'excellents musiciens d'église, comme Franz Xaver Süssmayer, dont on ignorera toujours la part exacte qu'il a prise dans la composition du *Requiem* de Mozart, ou encore Georg Reutter, Leopold Hoffmann, Johann Georg Albrechtsberger ou l'abbé bénédictin Maximilien Stadler. Plus intéressant comme inventeur instrumental que comme musicien, Carl Leopold Roellig est pourtant une figure marquante de la musique viennoise à l'époque classique au même titre que Franz Aspelmayr, collaborateur de Noverre pour les ballets et auteur de fort beaux quatuors à cordes avant Joseph Haydn. Il faut signaler enfin le violoncelliste Anton Kraft pour qui J. Haydn écrivit son *Concerto* et l'éditeur-musicien Franz Anton Hoffmeister qui créa à Leipzig le fameux « Bureau de musique » Peters.

mélomane van Swieten exerça à Vienne une influence déterminante par ses goûts, sa bibliothèque et ses amitiés internationales. Les longs séjours de Johann Adolf Hasse et de Gluck à Vienne sont bien connus, encore que l'on songe davantage au Gluck des drames musicaux qu'à l'artisan de la popularité de l'opéra-comique français; il faudrait se souvenir que c'est un Français, le Lyonnais Pierre Dutilleu, qui succéda à Cimarosa dans les fonctions lyriques de la cour impériale.

Parmi les musiciens autrichiens d'origine quelques-uns méritent aujourd'hui encore bien mieux que l'attention des historiens et des musicologues. C'est l'organiste de la Karlskirche, Mathias Georg Monn, dont il est difficile de savoir s'il est ou non identique avec Giovanni Mateo Monn dont nous connaissons des symphonies aussi prophétiques que celles des fils de Bach; c'est Georg Christoph Wagenseil dont les sonates en trio « anciennes » restent sous la coupe du contrepoint de J. J. Fux, mais dont les concertos pour clavier opèrent l'osmose entre la forme sonate et le concerto; son élève Johann Schenk enseigna le contrepoint au jeune Beethoven en usant du fameux ouvrage didactique de J. J. Fux, cependant qu'il demeure pour nous l'auteur d'un ravissant et très « moderne » *Singspiel*, *Der Dorfbarbier*; c'est encore Wenzel Müller, auteur d'autres *Singspiele* à succès, tels que *Kaspar der Fagottist*.

Dittersdorf est sans doute moins important que ceux-ci, malgré une production surabondante; mais il y a d'excellents musiciens d'église, comme Franz Xaver Süssmayer, dont on ignorera toujours la part exacte qu'il a prise dans la composition du *Requiem* de Mozart, ou encore Georg Reutter, Leopold Hoffmann, Johann Georg Albrechtsberger ou l'abbé bénédictin Maximilien Stadler. Plus intéressant comme inventeur instrumental que comme musicien, Carl Leopold Roellig est pourtant une figure marquante de la musique viennoise à l'époque classique au même titre que Franz Aspelmayr, collaborateur de Noverre pour les ballets et auteur de fort beaux quatuors à cordes avant Joseph Haydn. Il faut signaler enfin le violoncelliste Anton Kraft pour qui J. Haydn écrivit son *Concerto* et l'éditeur-musicien Franz Anton Hoffmeister qui créa à Leipzig le fameux « Bureau de musique » Peters.

A quelques heures de carrosse de Vienne se situe un autre centre musical très vivant : le château de Kismarton-Eisenstadt des princes Esterhazy qui passaient les mois d'été dans le Versailles hongrois de Fertöd-Esterhazy. Joseph Haydn y succéda à Gregor Joseph Werner, maître contrapuntique à la recherche de l'expression nouvelle. Mais Sammartini y séjourna aussi, parmi bien d'autres musiciens étrangers, ce qui jette une lumière très vive sur le caractère européen de la vie musicale du temps. Pourtant en Autriche les monastères, les abbayes bénédictines surtout, sont plus importants dans la vie musicale que les résidences des princes et des aristocrates; aujourd'hui encore les bibliothèques de Melk ou de Kremsmünster, celles de Seitenstetten ou de Michaelsbeuren, celles de Saint-Pierre de Salzbourg surtout, en témoignent.

Pour nos contemporains la ville des princes-archevêques est un peu trop exclusivement celle de W. A. Mozart; elle fut aussi celle de son père Leopold, excellent musicien auquel on vient seulement de restituer la ravissante *Cassation en sol* longtemps connue comme une « symphonie des jouets » de Joseph Haydn. Elle fut la ville de Johann Michael Haydn, le grand musicien du *Requiem* de 1771, de symphonies et de sérénades fort remarquables, sans parler de l'inventeur du quintette à cordes. Elle fut la ville de l'excellent organiste et maître de musique sacrée Johann Ernst Eberlin dont l'élève Anton Cajetan Adlgasser devrait figurer dans la musique à d'autres titres que celui de contemporain et ami de Mozart. Les Italiens y sont représentés par Domenico Fischiatti, auteur lyrique fécond et original, et Luigi Maria Baldassare Gatti, le dernier maître de chapelle avant la sécularisation. La tradition salzbourgeoise restera longtemps vivante à Paris en la personne de Sigismund Neukomm, Salzbourgeois émigré en France qui avait été formé par Michael Haydn.

Munich est la capitale musicale la plus proche; en 1778, l'Électeur Charles-Théodore de Pfalz-Sulzbach y transporta son fameux orchestre de Mannheim, dont le premier chef fut Peter von Winter, compositeur qui laisse des pages de musique sacrée fort estimables. Mais nous y trouvons aussi *il divino boemo* Josef Mysliveček, l'un des maîtres les plus éminents du style mélodique

classique que la seule admiration de Mozart suffirait à placer parmi les grands. Sacchini et Venanzio Rauzzini, le fameux castrat pour qui Mozart écrivit bien des pages dont le motet *Exultate jubilate* (K. 158 a), mais qui est plus important par ses sonates en trio, constituent les éléments italiens de la vie musicale de la capitale de Bavière.

Au nord-ouest de Munich, sur les bords du Danube, le comte Krafft Ernst entretenait à Cettingen-Wallerstein un des meilleurs orchestres du temps. C. F. Schubart en fait un éloge qui rappelle celui que l'on a l'habitude de citer à propos de Mannheim; il relève en particulier que, sous Franz Anton Rössler (plus connu sous le nom de Rosetti), les plus infimes nuances dynamiques et le coloris instrumental atteignaient une perfection inconnue ailleurs. Rosetti fut d'ailleurs un compositeur de grand talent; ses symphonies et ses concertos pour instruments à vent comptent d'authentiques chefs-d'œuvre. On sait que Joseph Haydn écrivit une partie de ses œuvres pour l'orchestre de Wallerstein. Clementi passa à Cettingen-Wallerstein; Mozart y exprima un dédain assez justifié pour Ignaz von Beecke dont les œuvres sont aujourd'hui oubliées. Plus près de Munich, la petite résidence de Freising compte au moins deux maîtres au-dessus de la moyenne si élevée du temps : le P. Placidus von Camerloher et Bartolomeo Campagnoli; ce dernier devint chef d'orchestre du fameux Gewandhaus de Leipzig.

En remontant vers le nord on trouve la résidence des princes de Tour et Taxis : Ratisbonne; elle est illustrée par Joseph Riepel, auteur d'une œuvre nombreuse et estimable, mais aussi d'ouvrages théoriques; son élève Johann Christoph Vogel mourut à Paris après avoir connu un véritable triomphe avec l'opéra révolutionnaire *Démophon*. Ignaz Walter, qui composa de fort jolis *Singspiele*, est une figure marquante de Ratisbonne. La future capitale des célébrations wagnériennes, Bayreuth, est, elle aussi, un centre musical vivant grâce à ses margraves mélomanes; dans le joli théâtre rococo qui existe encore, Giuseppe Antonio Paganelli, élève de Tartini, fit représenter ses opéras avant d'achever sa carrière à Madrid. La résidence épiscopale de Würzburg-sur-le Main vit la fin de la carrière de Giovanni Platti, le plus

grand claveciniste du XVIII^e siècle italien avec Domenico Scarlatti, et peut-être le prophète de la sonate « expressive » des romantiques avec W. F. Bach; plus tard, le fameux corniste tchèque Jan Václav Štich, dit Punto, pour qui Mozart a composé et qui séjourna longtemps à Paris, y déploya ses talents de virtuose incomparable et de compositeur fort doué.

Aux sources du Danube, la résidence des princes de Fürstenberg, Donaueschingen, connut un grand essor musical à partir de 1762, lorsque Franz Anton Martelli prit la direction de l'orchestre. Parmi ses membres les plus connus il faut citer le hautboïste et violoncelliste tchèque Josef Fiala dont certaines partitions de musique de chambre figurèrent longtemps au catalogue des œuvres de Mozart. A Stuttgart, capitale du duché de Wurtemberg, on trouve les Italiens Jommelli, Lolli et le maître de ballet Noverre; Ignaz Holzbauer y séjourna aussi; le *genius loci* est représenté par Christian Friedrich Daniel Schubart, organiste, compositeur, critique, esthéticien et poète (c'est Schubert qui mit en musique sa *Truite*). A Francfort-sur-le-Main s'écoula une bonne partie de la carrière des maîtres mannheimiens Stamitz et Cannabich. Darmstadt, la résidence des landgraves de Hesse, est marquée par la longue activité de Christoph Graupner, élève de Kuhnau à Saint-Thomas de Leipzig, qui faillit devenir cantor à la place de J.-S. Bach, mais que son employeur ne laissa point partir. Son premier violon, Wilhelm Gottfried Enderle, écrivit de fort belles symphonies pour l'orchestre du landgrave : certaines d'entre elles se retrouvent jusque dans des bibliothèques françaises.

La résidence des Électeurs à Mayence retint, elle aussi, Giovanni Platti et Jan Václav Štich-Punto; elle fut la patrie de l'étonnant maître méconnu Joseph Martin Kraus qui écrivit la plus grande partie de son œuvre instrumentale et vocale, notamment ses opéras, à la cour de Suède. C'est Jan Zach qui composa à Mayence la plupart de ses partitions sacrées et profanes. Les archevêques-électeurs de Cologne résidèrent jusqu'en 1794 à Bonn, où ils entretenirent un ensemble musical considérable dont le jeune Beethoven fit partie, mais aussi les Tchèques Josef Reicha, violoncelliste qui avait été auparavant au service des comtes d'Ëttingen-Wallerstein, et

Antonín Reicha, flûtiste, compositeur et théoricien qui devint directeur du Conservatoire national à Paris; sa musique de chambre, en particulier celle pour instruments à vent, contient de bien belles pages.

Dans le nord de l'Allemagne, les cours et chapelles ayant joué un rôle considérable dans la vie musicale ne sont pas moins nombreuses. Citons Rheinsberg, où le prince héritier de Prusse, le futur Frédéric II, avait une excellente chapelle; Carl Philipp Emanuel Bach, Franz Benda, Georg Benda, Johann Gottlieb Graun et le Bisontin Michel Blavet, tous musiciens de grand talent, en firent partie avant de suivre le prince devenu roi à la résidence berlinoise de Potsdam. Ludwigslust retint quelque temps Rosetti, mais aussi L. A. Abel, le frère de Carl Friedrich Abel qui partit à Londres où il organisa avec Jean-Christien Bach les fameux concerts. Chez les princes d'Anhalt-Dessau on relève le nom de Friedrich Wilhelm Rust, auteur de fort intéressantes sonates pour clavier; à Gotha, celui de Georg Benda et d'Anton Schweitzer, compositeur de *Singspiele* qui introduisit le mélodrame en Allemagne; à Breslau, ceux de Franz Benda et de František Václav Tuček. C'est à Iéna que Carl Stamitz termina une carrière féconde; c'est là encore que Friedrich Witt composa la belle symphonie qui figura jusqu'il y a peu dans le catalogue beethovénien sous le titre de *Symphonie d'Iéna*. Halle ne fut pas seulement une étape dans la vie de Wilhelm Friedemann Bach : Daniel Gottlob Türk y composa ses nombreuses et fort intéressantes œuvres pour clavier, Johann Friedrich Reichardt ses symphonies et ses lieder.

Si Brunswick a bien vu passer W. F. Bach mais ne compta que des musiciens aujourd'hui oubliés (J. G. Schwanenberger, F. G. Fleischer, C.-L. Maucourt), la petite résidence des comtes de Schaumburg-Lippe à Bückeburg connut une grande époque grâce aux Italiens G. B. Serini, A. Colonna et surtout à l'un des fils de Jean-Sébastien Bach : Johann Christoph Friedrich. A Hambourg, c'est encore un fils de Bach, Carl Philipp Emanuel, qui succède à Georg Philipp Telemann comme *Director musices*; cependant des musiciens de Bohême, Georg Anton Benda et Johann Ludwig Dussek, y séjournèrent eux aussi, ainsi que le chevalier Gluck. A Leipzig, c'est le *cantor* de Saint-Thomas Johann Frie-

drich Doles qui opère la transition de Bach à Mozart; lorsqu'il lui rendit visite en 1789, ce dernier remarqua que l'exécution sans accompagnement des motets de J.-S. Bach était sûrement inauthentique. La musique sacrée du *cantor* Johann Gottfried Schicht est déjà dans le goût du siècle suivant, cependant que les *Singspiele* du *cantor* Johann Adam Hiller appartiennent aux réussites du classicisme, mais on n'en peut dire autant de sa musique d'église. Le célèbre créateur de la Société des Sciences musicales, dont Jean-Sébastien Bach s'honora de faire partie, Lorenz Christoph Mizler, quitta Leipzig; le préromantique Johann Wilhelm Haessler, dont bien des pages pour clavier furent longtemps connues sous le nom de Wilhelm Friedemann Bach, ne fit qu'y passer avant de s'établir en Russie.

La nomination de Johann Adolf Hasse, *il Sassone*, au poste de *primo maestro di cappella di S. M. il re di Polonia* en 1731, fit de Dresde la capitale de l'italianisme musical. Hasse fut l'un de ceux qui régnèrent sur ce temps, autant peut-être par la fascinante invention de ses mélodies que par le talent lyrique exceptionnel de sa femme, la fameuse cantatrice Faustina Bordoni. On comprend l'orgueil de Leopold Mozart lorsqu'il put écrire de Milan à sa famille que la « festa teatrale » de Wolfgang, *Ascanio in Alba*, avait battu l'opéra du maître saxon... Mais il y avait aussi Porpora et le Napolitain Pietro Alessandro Guglielmi. Les deux Benda séjournèrent à Dresde; le flûtiste français Pierre-Gabriel Buffardin y fut le maître de Quantz. Un élève de Wilhelm Friedemann Bach, Johann Gottlieb Goldberg, l'interprète des fameuses *Variations*, y fut à peu près aussi incompris que son maître; une grande partie de son œuvre audacieuse mériterait de revenir au répertoire. Le musicien d'église Joseph Schuster fut élève du Padre Martini à Bologne; le hautboïste solo de la chapelle des princes-électeurs et des rois, Johann Christian Fischer, un des grands virtuoses de son temps. L'œuvre souvent géniale et presque toujours passionnante de Johann Gottlieb Naumann, musicien de l'*Empfindsamkeit*, appartient déjà au romantisme naissant.

Malgré le royal flûtiste Frédéric II, Berlin, capitale du royaume de Prusse, ne put jouer dans la musique un rôle comparable à celui de Vienne ou de Prague; pour-

tant tous les grands courants du siècle y furent représentés, souvent par des musiciens de premier plan. Deux fils de Bach y demeurèrent : Carl Philipp Emanuel et Jean-Chrétien. L'Italie et l'Espagne s'y manifestèrent par le truchement de Luigi Boccherini et Giuseppe Sarti. La France y avait envoyé le Parisien Jean-Pierre Duport, violoncelliste dont Mozart immortalisa un menuet en le variant au clavier. Franz et Georg Anton Benda firent partie, eux aussi, de la chapelle de Frédéric II, alors que Johann Ludwig Dussek y connut quelque temps l'amitié du prince Louis-Ferdinand de Prusse, neveu de Frédéric II, grand pianiste et musicien de talent, auquel Beethoven dédia son *Concerto en ut mineur*. Mais le Berlinoïse Daniel Steibelt se rendit en 1790 à Paris avant de succéder à Boieldieu au service du tsar de toutes les Russies.

L'école de Berlin comprenait aussi nombre d'excellents musiciens allemands. Les clavecinistes-pianistes y tiennent la vedette : c'est un élève très doué de Wilhelm Friedemann Bach, Christoph Nichelmann, c'est Johann Philipp Kirnberger, auteur d'œuvres fuguées et de concertos fort intéressants pour son instrument préféré, élève de Jean-Sébastien Bach comme Johann Friedrich Agricola; c'est enfin Carl Friedrich Fasch, le fondateur de cette *Singakademie* qui devait jouer un si grand rôle par la suite; son élève Carl Friedrich Zelter, ami de Goethe, lui succéda à la direction de cette institution. Christoph Schaffrath est aussi important par ses symphonies que par ses concertos pour clavier, dont certains sont d'authentiques chefs-d'œuvre. Johann Friedrich Reichardt a composé une œuvre fort appréciable tandis que Friedrich Wilhelm Marpurg, l'oracle de la vie musicale berlinoise, se fit surtout disciple et traducteur des théories harmoniques de Rameau mais s'attira aussi beaucoup d'ennemis par son caractère retors et autoritaire.

Johann Gottlieb et Carl Heinrich Graun comptent également parmi les musiciens de valeur de la chapelle royale; c'est Carl Heinrich qui créa l'Opéra italien de la capitale prussienne et qui fut célèbre par son oratorio *Der Tod Jesu* dans lequel il s'écartait pourtant et de l'enseignement reçu à la Kreuzschule de Dresde et du conservatisme musical à la mode de Berlin. Le musicien de chambre et compositeur de la cour de Frédéric II,

Johann Joachim Quantz, est une figure synthétique en même temps qu'un virtuose illustre et un créateur de grand talent; hautboïste à Dresde et à Varsovie, il travaille le contrepont à Rome avec Gasparini, la flûte à Dresde avec Buffardin et avec Michel Blavet à Paris; c'est lui qui fut le professeur du monarque et — disent les mauvaises langues — l'auteur principal de ses œuvres...

Vers la fin du siècle, en tout cas au siècle suivant, parmi les bouleversements dont la Révolution française avait marqué le début, la vie des cours et chapelles de l'Ancien Régime commence à disparaître. La fin des fastes musicaux de Salzbourg en même temps que celle du gouvernement temporel des princes-archevêques n'est qu'un symptôme plus frappant parmi beaucoup d'autres; la salle de concert et l'association symphonique seront bientôt les véritables centres de la vie musicale. Michael Haydn, n'ayant plus à composer de musique religieuse ou profane pour les célébrations de la cour, pourra se consacrer davantage à la composition de *lieder* ou de ces pièces vocales à plusieurs voix qui se chantent autour d'un litre de « vin du prélat » dans le caveau de l'abbaye Saint-Pierre; le *cantor* de Saint-Thomas à Leipzig sera plus occupé de son chœur d'hommes interprétant les œuvres de Zelter, Reichardt et Schubert dans la salle du Gewandhaus que du chœur de l'école Saint-Thomas. Si Zelter maintient quelque temps dans un cercle d'amateurs berlinois, où la noblesse est encore présente, la tradition de la musique *da camera* avec le concours d'excellents pianistes comme Felix Mendelssohn ou sa grand-tante Sara Lévi-Itzig, magnifiques interprètes des œuvres de Jean-Sébastien Bach et de son fils aîné, le jour n'est plus loin où le jeune fils du banquier réformé attirera les foules en donnant « en concert » *la Passion selon saint Matthieu*.

Carl DE NYS.

LES MAITRES CLASSIQUES

FORMATION DU STYLE CLASSIQUE EN EUROPE

LE classicisme dont il va être question est celui qui a pris forme à Vienne autour de Haydn et de Mozart, un bon siècle après qu'un classicisme littéraire eut trouvé en France, sous Louis XIV, son expression la plus achevée. La recherche de ses sources n'est pas simple. Elles sont nombreuses, les courants qu'elles ont engendrés cheminent capricieusement, brouillés souvent à nos vues par une chronologie à peine moins floue que celle des âges précédents, souvent aussi par l'ardeur partisane de chercheurs enclins à s'exagérer la portée de leurs découvertes : l'enthousiasme d'Hugo Riemann pour l'école de Mannheim, qu'il avait été le premier à étudier à fond, a faussé et fausse encore bien des jugements.

La phase la plus active dans l'élaboration du style classique s'ouvre vers 1740-1750. Vers 1770, ses principaux traits se discernent nettement; mais on saisissait dès le début du siècle des signes avant-coureurs sur lesquels nous aurons lieu de revenir.

Afin de ne pas gonfler démesurément ce chapitre, nous n'essaierons pas de replacer la musique au sein du vaste mouvement qui agitaient les esprits à une époque où, dans tous les domaines, s'annonçaient de profonds bouleversements. Indiquons toutefois que la formation du classicisme musical au XVIII^e siècle n'a présenté que de faibles analogies avec celle du classicisme littéraire, dont l'objet avait été de discipliner le sentiment, la passion, le lyrisme individuel au profit de la règle et de la raison. En musique il y a, certes, effort pour construire avec plus de méthode, donner aux formes une harmonieuse symétrie; mais le contenu de ces formes exprime de plus en plus l'humain, le lyrisme individuel ne cesse d'étendre son empire. Wilhelm Friedemann et C. Ph. E. Bach, Georg Benda, les autres maîtres de l'Allemagne du Nord, ont pour mot

de ralliement *Empfindsamkeit* (sensibilité). Jusque dans leur musique instrumentale, on perçoit des inflexions déjà romantiques. Mais, sans nous attarder davantage à ces considérations d'ordre expressif, nous songerons d'abord à inventorier les apports essentiels du nouveau style en matière de technique. Ce sont :

Dans la sonate, l'adoption dans l'allégro initial d'un schéma basé sur l'opposition de deux thèmes, au lieu que la sonate de type corellien était monothématique; ensuite, un renversement de l'équilibre instrumental, la sonate pour violon et basse continue étant évincée par la sonate pour clavecin ou piano-forte (accompagné ou non par le violon qui est passé au second plan);

Dans la symphonie, une coupe calquée sur celle de la sonate dithématique; l'orchestration échappe à l'empirisme qui régnait jusqu'alors; le quintette d'archets, élément dominant dans la *sinfonia* préclassique, devient fondamental; les instruments d'harmonie lui sont adjoints dans des proportions qui varieront à peine jusqu'à Berlioz.

Enfin, le quatuor à cordes, dans le même temps, acquiert assez d'ampleur et de vitalité pour constituer désormais un genre autonome.

NAISSANCE DE LA NOTION DE « SECOND THÈME »

L'ancienne sonate pour violon et basse continue, dans laquelle chaque morceau (ou mouvement) mettait en œuvre un seul thème, était parvenue, chez Corelli et ses disciples, à un degré d'organisation qu'on ne pouvait guère dépasser sans risque de prolixité ou de confusion. Rappelons que les mouvements non fugués étaient pour la plupart construits en deux compartiments séparés par une barre de reprise. Dans le premier, le thème était exposé, puis prolongé par des développements ou des traits modulant de façon à cadencer à la dominante; le second compartiment réexposait le thème à la dominante et revenait conclure sur la tonique. La structure des danses qui formaient la sonate de chambre pouvait être plus sommaire, et ne comporter aucun développement, mais seulement un thème fait de deux fragments symétriques, de part et d'autre d'une barre de reprise : la pre-

mière moitié d'allure interrogative, la seconde conclusive. Les mouvements lents se composaient parfois d'une seule phrase, encadrée ou non de ritournelles. Ces schémas n'avaient rien de rigide. Chacun les diversifiait à son gré. Le monothématisme commandait toutefois une concision à laquelle échappaient seules certaines danses graves, chaconne, passacaille, susceptibles d'être traitées en thèmes variés.

L'entrée en scène du « second thème » apporte un changement dont l'importance a probablement échappé à ses premiers expérimentateurs. Sans doute n'y voyaient-ils qu'un enrichissement du discours musical, la possibilité d'agencements plus complexes et, peut-être, de contrastes vivifiants. Il devait appartenir à Beethoven de faire de ces contrastes le véritable ressort de la sonate dithématique, en donnant aux deux thèmes le relief de personnages antagonistes ou, à tout le moins, agités de sentiments aussi différents que ceux des interprètes d'une action dramatique.

On met en général à l'actif de C. Ph. E. Bach l'« invention » de ce second thème, dont la présence est manifeste dès son premier recueil de sonates, de 1742. Pourtant, en 1910, dans un retentissant article de la « Rivista Musicale italiana » intitulé *Giovanni Platti, il grande, Ph.-E. Bach, il piccolo* (*Giovanni Platti le grand, Ph.-E. Bach le petit*), l'ardent musicologue italien Fausto di Torrefranca en revendiquait l'antériorité pour son compatriote Giovanni Platti, violoniste vénitien attaché à la cour du prince-évêque de Würzburg, auteur d'un livre de sonates dont la parution a très probablement précédé celle des sonates de C. Ph. E. Bach.

En réalité, l'initiative n'appartient pas plus à C. Ph. E. Bach qu'à son rival supposé. Un second thème se rencontrait déjà, à l'état d'ébauche plus ou moins poussée, dans quantité d'œuvres du début du siècle. Plusieurs mouvements des *Sonates pour clavecin et violon* de J.-S. Bach (vers 1720) contiennent, soit comme section médiane, soit au début de la deuxième reprise, une idée mélodique nouvelle (*andante* de la première sonate, *presto* de la troisième, etc.). On trouve des seconds thèmes chez Leclair et plusieurs autres maîtres de l'école française à partir de 1730. Parmi les sonates de Scarlatti recueillies en 1739 par Roseingrave sous le titre *XLII Suites de pièces pour le*

clavecín, il en est qui opposent une première idée rythmique et brillante à une seconde purement mélodique. Mais ce sont des essais parmi d'autres.

Il semble que le mérite d'avoir imposé le dithématisme revienne à C. Ph. E. Bach, tant pour sa persistance à l'employer que pour la haute valeur musicale des œuvres dans lesquelles il a pratiqué la forme que l'école appelle la *forme-sonate*, dont voici, *grosso modo*, l'économie (ou plus exactement celle de l'*allegro* initial, dans lequel le nouveau plan est le plus couramment observé) :

Une première section, d'exposition, présente les thèmes. Le premier est écrit dans le ton principal. Un passage de transition, ou pont, mène au second thème, qui est dans le ton de la dominante ou au ton relatif. En principe les deux thèmes diffèrent de caractère, le premier plutôt volontaire et rythmique, le second mélodique, ou vice versa.

Dans la section médiane de développement, les deux thèmes, qui peuvent être escortés de thèmes accessoires, sont travaillés, combinés, opposés à travers un cycle de modulations au bout duquel une troisième section, de réexposition, ramène les deux thèmes au ton principal, — d'où suit que cette dernière partie ne fait pas, en général, réapparaître le pont, puisque son rôle était de conduire de la tonique à la dominante.

La sonate monothématique était essentiellement conçue pour le violon ou tout autre instrument mélodique, et un instrument harmonique, clavier, luth ou théorbe, réalisant la basse continue. La sonate dithématique est, à l'origine, destinée au clavier, accompagné ou non par le violon. C'est que, autour de 1740, s'est produite, dans les mœurs musicales, une manière de révolution sur laquelle les manuels scolaires restent discrets, bien qu'elle ait eu des conséquences non négligeables. Son point de départ se situe en France, peu après que le violon eut réussi à s'y imposer, en même temps que la sonate.

LA VOGUE DE LA SONATE POUR CLAVIER

Rappelons que le violon avait trouvé sa forme définitive dans le premier tiers du xvi^e siècle et que, presque aussitôt, les compositeurs italiens s'étaient rendu compte

des immenses ressources qu'il leur apportait. En France (comme en Angleterre), l'éclat de sa sonorité avait déconcerté les mélomanes férus de celle, beaucoup plus discrète, quasi confidentielle, des luths et des violes. Les salons s'étaient fermés devant le nouveau venu, relégué dans les tavernes, aux mains des ménétriers. On jugeait sévèrement (voir les *Historiettes* de Tallemant des Réaux) les gentilshommes qui s'abaissaient à en jouer.

Or, brusquement, en quelques années, aux approches de 1700, un revirement se produisit. Le rayonnement musical et humain de Corelli, la faveur mondaine dont il jouissait à Rome, et dont les échos s'étaient répandus dans l'Europe entière, eurent chez nous, pour le violon et la sonate, l'effet de lettres de noblesse. On se mit à composer des sonates. Il devint de bon ton, pour les femmes du monde, d'apprendre à les accompagner au clavecin : à telles enseignes que François Couperin, dans son *Art de toucher le clavecin*, plaide discrètement la cause des pièces pour clavecin seul, contre l'accompagnement des sonates : « Je conviens que rien n'est plus amusant pour soi-même et ne nous lie plus avec les autres que d'être bon accompagnateur : mais quelle injustice ! C'est le dernier qu'on loue dans les concerts... au lieu que quelqu'un qui excelle dans les Pièces jouit seul de l'attention et des applaudissements de ses auditeurs. »

Mais la vogue des sonates allait s'accroissant : la suprême habileté consisterait à en faire bénéficier le clavecin, et à ne plus le laisser au rang de comparse. C'est un violoniste qui s'en avisa le premier, Jean-Joseph Casanéo de Mondonville, grand virtuose et compositeur de talent dans presque tous les domaines de la musique instrumentale et vocale. Persuadé que le genre de la sonate pour violon et basse est « épuisé » (ainsi s'exprime-t-il dans la dédicace de l'ouvrage dont il va être question — et sur ce point précis il se trompe car on a continué de publier, jusque vers 1800, d'innombrables recueils pour violon et basse), il donne en 1734 ou 1735 ses *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* : comme l'indique le titre, l'équilibre est inversé ; le clavecin passe au premier plan ; dans plusieurs mouvements, le violon peut même être supprimé et la partie de clavecin continuer d'offrir une plénitude suffisante pour supporter d'être jouée seule. Il en sera ainsi dans les *Pièces de cla-*

vecin en concerts de Rameau et dans de très nombreuses sonates construites selon le même principe par Guillemain, Jean-Christien Bach, Boccherini, Edelmann, Hüllmandel, Schobert, Méhul, Mozart au début de sa carrière, etc.

Ce qui caractérise l'écriture de Mondonville, et par quoi elle diffère de celle de J.-S. Bach dans ses *Six Sonates pour clavecin et violon* de l'époque de Cöthen (vers 1720), c'est une beaucoup plus nette adaptation à l'esprit des deux instruments en présence. Sauf dans quelques mouvements lents, Bach usait à peu près constamment d'un contrepoint à trois voix, l'une dévolue au violon, les deux autres au clavier, traitées avec une telle égalité ou une telle indifférence aux timbres (bien surprenante de la part d'un musicien que l'organographie passionnait) que le violon peut assumer la partie confiée à la main droite du clavier, et réciproquement. Chez Mondonville, au contraire, les figurations diffèrent selon les instruments, le poids principal étant accordé au clavecin.

Bientôt, le soutien moral que constituait la partie de violon ne sera plus jugé indispensable, et la sonate pour clavier seul, jusqu'alors représentée par des spécimens isolés et archaïques (Kuhnau), donnera une abondante floraison, trop riche et trop capricieuse pour qu'il puisse être question de la décrire, ou plus simplement de la cataloguer. Pour ce qui est de sa coupe d'ensemble, tantôt cette sonate pour clavier adoptera les trois mouvements *allegro-adagio-allegro* du concerto vivaldien, ou leur ajoutera un *menuet*, remplacé par un *scherzo* comme dans certaines œuvres de jeunesse de Haydn, tantôt elle se réduira à deux mouvements (*allegro-menuet*, dans l'op. 7 de Sammartini); les sonates ou *essercizi* de Domenico Scarlatti, publiées à partir de 1738, ne comportent qu'un seul mouvement.

Dans la structure des divers mouvements pris en particulier, on constate, jusqu'au moment où le style classique sera parvenu à maturité, c'est-à-dire dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la même indécision — ou la même fantaisie. Seul l'*allégro* initial se conforme assez généralement au schéma sonate tel que nous l'avons esquissé plus haut. Les mouvements lents sont de forme libre, ou épousent celle du *lied* (A. B. A.), ou font place à un récitatif analogue à celui qui servait de transition entre les

deux allégros dans les plus anciens concertos de soliste, ou encore se rallient à la forme sonate. Le finale peut être aussi de forme sonate. Plus souvent, c'est une danse ou un rondo avec refrain, ce refrain communément ornementé de façons différentes par l'interprète à chacune de ses réapparitions, si le compositeur n'en avait pas lui-même écrit les broderies.

L'écriture tend de plus en plus à l'homophonie. Des compositeurs nourris de polyphonie comme les fils de J.-S. Bach ne pouvaient pas renoncer totalement au contrepoint. Wilhelm Friedemann le combine souvent avec l'harmonie verticale, Philipp Emanuel, à un moindre degré, tandis que leur plus jeune frère, Jean-Christien opte pour le style galant, à l'italienne, que pratiquera aussi le Mozart des années de formation et, bien qu'avec moins de continuité, celui des grandes années.

On ne peut guère songer à énumérer ici les musiciens qui, en Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre, pour ne parler que des principaux foyers, s'essaient dans le genre nouveau : citer Galuppi, Sammartini, Platti, Paradisi, Rutini, les fils de J.-S. Bach, G. Benda, Fasch, Schobert, Edelmann, Nichelmann, Hasse, les Mozart, père et fils, Joseph Haydn, Boccherini, Séjan, Clément, Filz, Cannabich, Monn, Wagenseil, etc., c'est donner une idée très faible et très incomplète d'un mouvement auquel prennent part les compositeurs de l'Europe entière, même s'ils continuent, par ailleurs, à écrire selon les anciennes routines, pour violon ou divers instruments et basse continue.

Le contenu expressif d'un répertoire aussi étendu, provenant d'écoles si hétéroclites, répond à cette extrême variété de tendances. Les sonates de la période 1740-1770 ou 1775 ressortissent en majorité au style galant, plus volontiers décoratif que lyrique; mais il en est, chez C. Ph. E. Bach, chez Schobert, « le premier poète que Mozart ait rencontré sur son chemin » (G. de Saint-Foix), chez Edelmann, et combien d'autres, où un accent nouveau se fait entendre, qu'on peut sans exagération dire préromantique, qui exige et, dans une large mesure, explique l'abandon du clavecin en faveur d'un instrument plus apte à exprimer les passions de l'âme, le piano-forte.

LE PIANO-FORTE

Inventé à peu près simultanément, au début du siècle, par Cristofori en Italie, Marius en France, Schröter en Allemagne, le piano-forte était resté, jusque vers 1760, d'un emploi assez exceptionnel. Un Italien, Lodovico Giustini, avait bien publié dès 1732, à Florence, douze *Sonate* (à vrai dire des suites), *da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*, conçues de toute évidence pour être exécutées sur l'instrument créé dans la même ville par Cristofori quelques années auparavant. J.-S. Bach connaissait les pianos-forte de Silbermann. Ralph Kirkpatrick a récemment découvert que Domenico Scarlatti (mort en 1757) avait eu des pianos à sa disposition dans les palais d'Aranjuez et de l'Escorial, et il n'est pas exclu qu'il ait écrit pour cet instrument un certain nombre de ses dernières sonates. Mais le piano-forte ne devient d'usage courant qu'à partir de 1768. L'année précédente, déjà, Dibdin avait accompagné une cantatrice dans un concert public donné à Londres le 16 mai 1767 sur « un nouvel instrument appelé piano-forte ». Le 2 juin 1768 le piano-forte est mis en valeur, dans la même ville, par un soliste qui n'est autre que Jean-Christien Bach. Le 8 septembre, à Paris, le Concert spirituel emboîte le pas en produisant une demoiselle Lechantre, au *clavecin forte-piano*. Bientôt Edelmann fera campagne pour l'instrument à marteaux, suivi de Rigel, Hüllmandel, Clementi : la porte sera ouverte à un art nouveau du clavier.

LA SYMPHONIE

Parvenue à maturité, la symphonie présente une telle similitude de plan avec la sonate qu'on la définit couramment une « sonate pour orchestre ». Mais la définition ne vaut qu'à partir d'une période voisine de l'âge classique. Auparavant, le mot *sinfonia* était resté longtemps plus imprécis encore que celui de *sonata*. Au XVI^e siècle, il pouvait désigner toutes sortes de compositions pour les instruments et les voix. Au XVII^e siècle, il se restreint

aux compositions purement instrumentales, pour des effectifs qui ne sont pas nécessairement nombreux, puisque nous avons rencontré plus haut des *Symphoniae* de Nicolas a Kempis à trois, deux, et même — au mépris de l'étymologie — un instrument ! Pour essayer de voir clair dans une évolution assez complexe, nous nous reporterons en deçà du champ du présent chapitre. Nous trouverons l'amorce de la symphonie dans les domaines les plus divers : théâtre lyrique, concerto, suite, sonate à plusieurs instruments.

Les tout premiers opéras, l'*Euridice* de Peri, l'*Orfeo* de Monteverdi, comportent de brefs épisodes purement instrumentaux, ouverture, ritournelles, interludes pour des ensembles diversement composés, que le compositeur intitule souvent *sinfonia*. Bientôt ce nom qualifiera plus particulièrement l'ouverture, qui se développera au point de nécessiter une organisation sinon très stricte, du moins mieux équilibrée qu'au début du drame lyrique. Elle adoptera des schémas divers, selon les écoles, jusqu'à la fixation de deux types opposés, tous deux obéissant à des plans logiques et nets : l'ouverture française, ébauchée par Lully à partir des ballets de l'*Amour malade* et d'*Alcidiane* (1657 et 1658) et pleinement réalisée dans l'ouverture qu'il écrivit en 1660 pour préfacer le *Serse* de Cavalli ; l'ouverture italienne, déjà plus qu'ébauchée par Alessandro Stradella dans une cantate de 1681, *Il Barcheggio*, mais dont Alessandro Scarlatti a fourni le modèle accompli à partir de la reprise, en 1696, d'un de ses opéras de jeunesse, *Dal male il bene*. Dans l'ouverture française se succédaient une partie relativement lente, majestueuse, en mesure binaire, caractérisée par la persistance d'un rythme très accentué (notes pointées), et une seconde partie rapide et légère, en style d'imitation ; parfois une troisième partie s'ajoutait, lente à nouveau, qui pouvait être le rappel, abrégé, de la première. L'ouverture italienne comportait trois sections, *allegro-adagio-allegro*, d'écriture homophone, la première section pouvant cependant, comme les *concerti grossi* de la même période, recourir à l'ancien style d'imitation. La *sinfonia* dramatique avait d'ailleurs plus d'un point de contact avec le concerto et la sonate.

D'une part, il faut y insister, les limites des différents genres étaient beaucoup moins strictement tracées que

dans nos manuels d'histoire de la musique : on passait de la sonate à la *sinfonia* et au concerto par simple adjonction d'exécutants supplémentaires. On trouve, pour une *Sonate à quatre* (archets) de Torelli, conservée à S. Petronio de Bologne, un fascicule séparé intitulé *Ripieni* (suppléments) *per la Sonata a quattro* ; inversement, nous voyons Vivaldi ramener un concerto pour deux violons soli et quatuor à une sonate ou *sinfonia* à quatre, en raturant sur son manuscrit les indications *tutti* et *solo*, qu'il remplace respectivement par *forte* (à la place des *tutti*) et *piano* (pour les *soli*).

D'autre part, les compositeurs de l'époque préclassique, qui tous, à la seule exception peut-être de Corelli, écrivaient pour le théâtre, l'église et le concert, n'avaient aucune raison de ne pas s'emprunter à eux-mêmes, quand ils étaient à court de temps, un concerto ou une *sinfonia* pour en faire une ouverture d'opéra, et réciproquement.

Au fur et à mesure que l'ouverture dramatique se développait, on s'accoutuma à la séparer de son opéra pour l'utiliser, seule, comme morceau de concert (ou d'église : en matière de musique, les églises italiennes avaient l'esprit large). L'œuvre de Vivaldi est à cet égard très révélatrice. Plusieurs *sinfonie* antérieures à 1720 portent en sous-titre le titre de l'opéra pour lequel elles avaient été composées, mais sont manifestement copiées pour être données hors du théâtre. Ailleurs, par exemple chez J.-S. Bach, sensiblement à la même époque, l'ouverture française sert d'introduction à des *suites* ou *partite*.

Nous ne nous appesantirons pas davantage sur ces questions d'origine : il nous suffit d'en avoir fait entrevoir la complexité. Arrivés presque au seuil de l'âge classique, nous trouvons la *sinfonia* enfin parvenue à trouver son équilibre, entre les différents mouvements qui la constituent, et dans l'intérieur de chaque mouvement. Le plan d'ensemble, *allegro-adagio-allegro*, emprunté à l'ouverture italienne et aux concertos de solistes de Torelli et Vivaldi, est celui qu'adopteront les classiques, en lui adjoignant le *menuet* ou le *scherzo*. La structure de chaque mouvement est calquée sur celle des mouvements correspondants dans la sonate ou le concerto, avec une tendance de plus en plus marquée à délaisser la coupe fragmentaire du concerto (où peuvent alterner jusqu'à

sept et huit groupes *tutti-solo*) pour celle de l'*allegro* de sonate en deux sections symétriques.

DE 1715 A 1750

A ce moment se posent de nouveaux et délicats problèmes d'antériorité. De 1715 à 1750 viennent au jour de très nombreuses *sinfonie*, ou symphonies, car la nouvelle orthographe gagne sans cesse du terrain : à qui attribuer le mérite d'avoir sinon inventé un genre qui, nous l'avons vu, peut revendiquer de lointaines origines, du moins de lui avoir donné une impulsion décisive ?

La question est de celles qu'on agite, rituellement, depuis que les musicologues se penchent sur l'histoire de la symphonie, et il y a peu de chances pour qu'elle soit jamais résolue. D'abord, il s'est écrit, entre 1715 et 1750, un nombre considérable d'œuvres orchestrales qui répondent plus ou moins à l'idée que nous nous faisons de la symphonie. Il en a été publié en tous pays, notamment en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique. La plupart, éditées ou restées manuscrites, ne sont pas datées. Et puis la réponse change selon que l'on considère la forme ou l'orchestration (nous retrouverons la même difficulté à propos du quatuor à cordes) : bien des *sinfonie avanti l'opera*, construites en trois sections *allegro-adagio-allegro*, selon un véritable plan de symphonie, sont orchestrées pour des ensembles hasardeux et déséquilibrés ; d'autres *sinfonie*, dont la forme et l'écriture se souviennent de l'ancienne sonate d'église ou du *concerto grosso*, sont d'esprit moderne quant à l'orchestration. Nous nous trouvons, en réalité, dans un domaine vaste, mouvant, aux limites d'autant plus mal déterminées qu'il convient d'y inclure, à partir de 1740-1750, les sérénades, *divertimenti*, cassations et autres musiques de plein air qui tendent de plus en plus vers la symphonie, et les trios et quatuors à cordes destinés à être exécutés indifféremment par trois ou quatre solistes, ou par autant de pupitres d'orchestre.

Si, délaissant la période infantile de l'évolution de la symphonie, nous entrons dans celle qui précède immédiatement l'âge classique, ce sera pour y constater une énorme prolifération du genre, en divers points de l'Europe. Qui mène le jeu ? Il semble que ce soit l'Italie, où

les maîtres qui écrivent pour l'orchestre se comptent par douzaines.

G. B. SAMMARTINI

On leur a longtemps donné pour chef et initiateur Giovanni Battista Sammartini, qui est, en tout cas, un musicien plein de dons : verve, élégance, mordant, sens poétique (moins enclin à la mélancolie qu'à une sorte de légèreté féerique, qui lui a parfois valu l'étiquette d'« impressionniste »). Sa première symphonie, en quatre mouvements, fut jouée en 1734 à Milan, avec un énorme succès. Plusieurs autres parurent en recueil, à Paris, avant 1742. Toutes sont homophones, sans aucun retour à la polyphonie d'antan. Le premier mouvement est tantôt monothématique, tantôt dithématique. L'orchestration est à base de trio ou de quatuor à cordes, avec adjonction de parties de cor dont le rôle est assez peu important pour que certains éditeurs les aient omises. C'est la vivacité, la saveur des idées musicales et leur parfaite appropriation aux cordes qui ont fait la vogue de ces symphonies dont l'une aurait arraché à Mysliveček, ce Tchèque ami et, dans une certaine mesure, inspirateur de Mozart, ce mot souvent cité : « J'ai trouvé le père du style de Haydn ! »

LES SYMPHONIES DE VIVALDI

Ce peut être la vérité. Il paraît cependant probable que Vivaldi, plutôt que Sammartini, a joué ce rôle paternel. On a retrouvé de lui dix-huit symphonies manuscrites (plus les incipit de cinq autres), écrites à partir de 1716, qui déjà présentent le type préclassique dans sa pureté. Elles comportent les trois mouvements du concerto de soliste et de l'ouverture napolitaine, traités dans un style résolument différent de celui du concerto : les instruments du quatuor sont utilisés dans leur registre le plus sonore, sans recours aux positions élevées, avec des dessins faciles à doigter, des coups d'archet simples et efficaces, l'ornementation réduite à presque rien : en bref, l'écriture qu'on admirera dans l'école de Mannheim et jusqu'à des figurations — tels les trémolos à notes jaillissantes — dont il est d'usage d'attribuer l'invention à Johann Stamitz ou à son entourage. Les thèmes emprun-

tés à l'accord ou à la gamme du ton présentent ce caractère d'affirmation tonale qu'on retrouve couramment chez Haydn, Mozart et même Beethoven, au moins dans le mouvement initial des symphonies. La construction est mono ou dithématique (le dithématisme n'étant pas encore employé dans le sens d'un conflit dramatique entre deux personnages sonores). Les mouvements lents sont plus développés que ceux de Sammartini. Les uns sont monothématiques, d'autres en forme de lied A. B. A.; ou encore en deux compartiments avec reprises. Les finales, pour la plupart des menuets, sont courts, construits en deux compartiments symétriques, avec reprises. L'orchestration repose sur le quatuor. Cinq seulement de ces symphonies font appel aux bois et aux cors, moins ingénieusement utilisés que dans certains grands concertos de Vivaldi — à part les cors employés pertinemment, non en permanence, comme de simples doublures de la basse, mais à point nommé, en vue d'effets précis.

La maîtrise de Vivaldi orchestrateur éclate surtout dans la façon dont il écrit pour les instruments à archet, et en tire une variété de coloris jusqu'à lui sans exemple. On s'en rend mieux compte à lire les quelque quarante œuvres qu'il intitule *concerti ripieni* ou *concerti a quattro*, et qui sont d'authentiques symphonies pour cordes, les unes de tous points semblables à celles dont il a été question au paragraphe précédent, d'autres s'en différenciant par une écriture plus travaillée, qui n'est pas sans faire songer à celle des anciennes sonates ou *sinfonie* d'église. Le style contrapuntique y réapparaît, concurremment avec l'harmonie verticale; le finale n'est plus un menuet mais un allégro ou un presto; sans viser à l'austérité, ces *concerti ripieni* se rendent propres aussi bien au saint lieu qu'aux salles de concert profanes. Grâce à leur caractère tempéré, ils peuvent alterner avec des symphonies plus légères auxquelles, par une osmose salutaire, ils communiquent un peu de leur sérieux. A un moment où le genre court un certain risque de s'anémier en se contentant d'un discours musical réduit à la simple mélodie accompagnée, le recours à un contrepoint modernisé, exempt des surenchères pédantesques dont l'action avait été néfaste et stérilisante à la fin de la Renaissance, devient principe d'enrichissement. L'écriture à plusieurs voix s'avère aussi stimulante pour les recherches d'orchestra-

tion qu'en ce qui concerne la forme : on saisira l'intérêt de ce point de vue en évoquant, par exemple, le finale de la *Symphonie Jupiter*, de Mozart.

Quant à la supposition, énoncée plus haut, que Haydn ait pu être au courant des modèles italiens, mais tirés plutôt de Vivaldi que de Sammartini, elle prend créance du fait que le comte de Morzin, grand seigneur de Bohême, protecteur du Prêtre roux et dédicataire des concertos des *Saisons*, voisinait avec les Esterhazy ; et le maître de chapelle des Esterhazy auquel Haydn devait succéder, Gregor Joseph Werner, avait publié en 1748 un ouvrage symphonique inspiré des *Saisons*, sans le moindre doute possible.

LA SYMPHONIE EN FRANCE

A côté de Sammartini et de Vivaldi, de nombreux Italiens, les uns illustres, Porpora, Galuppi, Boccherini, Pergolèse, d'autres obscurs ou même demeurés anonymes, ont apporté leur part de création. Hors d'Italie, ils avaient des émules, égaillés dans l'Europe entière et qui, avec plus ou moins de génie, poursuivaient une marche parallèle, sans qu'on soit toujours en mesure de savoir s'il y a eu échange d'influences ou similitudes fortuites entre les pensées de compositeurs qui s'ignoraient l'un l'autre. Notre pays ne menait pas le jeu, mais il y était largement engagé. Bien que l'on continue de les sous-estimer, même après les travaux définitifs de La Laurencie et de Saint-Foix, les compositeurs français du XVIII^e siècle ont beaucoup écrit pour l'orchestre, dans des formes plus ou moins proches de celle de la symphonie italienne.

Jusqu'en 1740, environ, on constate en effet que l'appellation symphonie n'implique, à leurs yeux, aucune obligation précise. Ils en restent à la simple notion d'œuvre orchestrale, de forme libre, que le *Dictionnaire* de Brossard exposait en 1703, en définissant la symphonie « une pièce où le compositeur n'est point assujéti ny à un certain nombre, ny à une certaine espèce de mesure ». Mais, apparentées à la suite de danses, ou au concerto, ou à ce qui sera plus tard le poème symphonique (par exemple les *Éléments* de J.-F. Rebel, de 1737, où la peinture du chaos originel fait déjà penser au début de la

Création de Haydn), nombre de symphonies françaises valent par une fraîche et abondante invention thématique et la vivacité des rythmes. Certaines d'entre elles marquent un progrès dans l'orchestration, lorsque à l'indétermination qui régnait d'ordinaire dans le choix des instruments se substitue un emploi spécifié des différents timbres de l'orchestre : il en va ainsi dans *les Éléments*, qui utilisent, en plus des cordes, les flûtes, hautbois, bassons et cors, dans les *Symphonies* de Mouret, où interviennent hautbois, bassons, trompettes, cors et timbales, etc.

Au point de vue de la forme, l'avance se marque surtout dans des trios (ou quatuors) d'une facture spéciale, publiés en grand nombre à partir de 1760, et destinés à être « exécutés à trois ou à grand orchestre », c'est-à-dire par un ensemble d'archets éventuellement complété par des flûtes, hautbois, trompettes doublant les violons, et des bassons doublant les violoncelles. Parfois un même recueil est divisé à nombre égal entre des trios (ou quatuors) solistes et des trios (ou quatuors) d'orchestre, d'une écriture plus simple, partant plus adaptée à l'exécution collective. Ces œuvres abandonnent presque toutes la structure de la suite pour se rallier à celle de la sonate. Les *Six Symphonies dans le goût italien*, de Guillemain (1740), présentent des amorces de dithématisme. Leur titre, leur coupe en trois mouvements, les rattachent aux nouvelles tendances.

Ce répertoire de trios et quatuors d'orchestre comporte encore une partie de basse chiffrée destinée à l'accompagnement au clavecin. Mais le rôle du clavecin d'accompagnement perd de son importance à mesure que l'écriture des cordes s'affermirait. Bientôt, autour de 1760, on ne le conservera que par routine traditionaliste, ou comme renfort, pour pallier l'insuffisance ou le manque d'une des parties.

L'activité du Concert spirituel, la fréquente participation d'instrumentistes étrangers, l'emploi à demeure de plusieurs de ces virtuoses chez des mécènes parisiens comme M. de La Pouplinière, les visites ou les séjours prolongés de compositeurs italiens, belges, allemands, tchèques, dont beaucoup faisaient graver leurs œuvres chez nos éditeurs, devaient apporter aux symphonistes français un stimulant que l'on peut mesurer à l'abondance de leur production, telle que *La Laurencie* et *Saint-Foix*

l'ont inventoriée. Mais ces derniers, juges impartiaux, conviennent que nos compositeurs préclassiques, quelques qualités qu'on leur accorde, tant dans le domaine de l'expression que dans celui de la technique, restent, en matière d'art instrumental, tributaires de l'Italie et de l'Allemagne.

La Laurencie et Saint-Foix émettaient ce jugement en 1911. Depuis lors, une première école autrichienne nous a été révélée, comprenant des Viennois tels que Georg Matthias Monn, G. Chr. Wagenseil, des Salzbourgeois comme Leopold Mozart, qui, de très bonne heure, ont écrit des symphonies dont l'écriture et l'orchestration égalent en maturité celles des maîtres de Mannheim, leurs contemporains; et leurs chronologies respectives s'enchevêtrent au point que l'on peut difficilement, à l'heure actuelle, attribuer à coup sûr à l'une ou l'autre école tel progrès dans l'écriture, la structure ou l'orchestration de la symphonie. Le problème se complique encore si l'on considère que Johann Agrell, un Suédois, avait, dès 1725, composé des symphonies avec hautbois, trompette, flûtes, cors (musicalement assez pauvres, il est vrai), qu'avant 1740 le Morave Miča en écrivait de beaucoup plus solides et que, dans plusieurs cours princières d'Allemagne et d'Autriche, d'autres pionniers avançaient dans les mêmes voies.

L'ÉCOLE DE MANNHEIM

Si Mannheim s'est vu attribuer le plus souvent le mérite de l'invention, cela tient sans doute moins à la substance musicale des œuvres qui y ont pris naissance qu'à la splendeur de l'exécution que leur assurait un orchestre réputé le meilleur de son temps. Dès son accession au pouvoir (1743), le duc Charles-Théodore avait fait de Mannheim un centre artistique de toute première importance. La musique y occupait une place prépondérante. L'Électeur palatin s'était particulièrement appliqué à se constituer un orchestre modèle. Il lui donna pour chef l'excellent violoniste tchèque Johann Stamitz, qui bientôt eut à sa disposition un ensemble dont chaque membre était un maître. Stamitz put faire travailler ses musiciens à sa guise, instaurer un style symphonique,

une discipline qui lui permît des attaques d'une netteté, des nuances d'une précision jusqu'alors inconnues. On lui a parfois attribué l'« invention » du *crescendo* et du *decrescendo*, ce qui est absurde, car les chanteurs, les violonistes, quiconque avait à « tenir » des sons, les pratiquaient depuis longtemps; mais il était le premier à les obtenir de tout un orchestre.

Ses œuvres, bien construites, élégantes, où l'on chercherait en vain la présence d'une originalité profonde, mais jouées avec une perfection dont nous conservons, d'auditeurs dignes de foi, des témoignages émerveillés, ont contribué pour beaucoup à imposer la symphonie à quatre mouvements, avec l'allégo initial de forme sonate, le finale généralement en rondo, le menuet intercalé entre l'andante et le finale (l'adjonction du menuet n'était pas une nouveauté absolue : on le trouve déjà dans les *Sinfonie a quattro* d'Albinoni, vers 1735). D'autres « Mannheimers » ont servi la même cause, aidés des mêmes éléments de succès : Franz Xaver Richter, Anton Filz, Holzbauer, puis Carl Stamitz (fils de Johann), Christian Cannabich, Franz Beck, sont parmi les plus importants. Moins pour la qualité de leur musique, dont une part relativement faible peut aujourd'hui affronter l'épreuve du concert, que parce qu'on y trouve déjà, quant à la forme, l'essentiel de la symphonie classique. Et c'est Mannheim qui a fixé, à très peu près, les proportions de l'orchestre classique, appuyé sur un solide quatuor (dès 1756, une masse de vingt violons, quatre altos, quatre violoncelles, deux contrebasses) auquel s'ajoutaient les bois par deux ou par quatre, quatre cors plus des trompettes et timbales quand besoin était.

LE RÔLE DE J. HAYDN

Joseph Haydn n'a pas écrit de symphonie avant 1759 — au plus tôt. On voit à quel point le titre de « Père de la symphonie », qu'on lui décerne souvent, est en désaccord avec la réalité des faits, si on veut le prendre à la lettre. Haydn a été devancé par tous les Italiens, Allemands, Autrichiens, Français déjà nommés; encore en ai-je omis beaucoup, de l'importance de C. Ph. E. Bach, Boccherini, Gossec.

Mais, à considérer les choses de plus haut, on doit lui

reconnaître une éclatante primauté. Dans ses cent quatre symphonies qui s'échelonnent entre 1759 et 1795, il a donné à la forme sa dignité la plus haute : il ne l'a pas seulement perfectionnée sous le double rapport de la construction et de l'orchestration : il y a mis l'empreinte d'un génie vigoureux et original. Ces adjectifs surprendront peut-être plus d'un lecteur ? J'emprunterai ma réponse à une excellente étude de Cecil Gray sur *Joseph Haydn et la symphonie*. Il y est fait bonne justice d'assertions que les manuels se transmettent d'âge en âge, et qu'on n'a vraiment plus le droit d'accepter. On ne peut plus ravalier Haydn au simple rôle de précurseur de Mozart, comme Mozart le serait de Beethoven, « respectivement le bourgeon, la fleur et le fruit d'un même arbre généalogique ». Cette place éminente assignée à Haydn dans l'histoire de la musique, on a cessé d'admettre qu'il ne la devrait « pas tant à son apport réel qu'à son rôle dans l'évolution de la forme symphonie dont il est communément, mais faussement, proclamé l'inventeur. D'où la familière et restrictive appellation « Père Haydn »... Que cette locution, dans la mesure où elle s'appliquait à sa personnalité, et pas seulement à sa part dans la formation du génie de ses successeurs, reposait sur « l'attribution à sa musique de qualités de second plan, impliquées dans cette désignation paternelle : une suave bénignité, une allégresse imperturbable, associées à une émouvante suggestion de sénilité, ou de seconde enfance ».

Or, poursuit en substance Cecil Gray, de même que l'on a, au début du présent siècle, renoncé à considérer Mozart comme un simple précurseur de Beethoven, de même, un peu plus tard, on a renoncé à voir tout bonnement en Haydn un « Mozart embryonnaire ». En bref, « Haydn n'est pas plus contenu dans Mozart que Mozart dans Beethoven. Mozart n'était pas plus capable de surpasser Haydn dans les domaines où il excelle que Haydn de surpasser Mozart dans les siens. » Sur quoi Cecil Gray exalte l'esprit novateur de son héros : non pas pour avoir introduit le menuet dans la symphonie (nous avons vu plus haut qu'en cela, il avait été devancé par Albinoni, parmi d'autres), mais pour l'avoir marqué de sa forte personnalité aussi bien que les trois autres mouvements traditionnels : l'allégro initial où il se montre le plus

audacieusement opposé aux formules stéréotypées, le plus « protéiforme » des compositeurs, le second mouvement, dans lequel il substitue souvent le thème varié au lied habituel, où il met souvent aussi une intensité d'émotion dont on ne trouve d'exemple chez aucun de ses prédécesseurs immédiats. « Mais c'est peut-être, pardessus tout, dans ses finales que le souverain génie et l'originalité de Haydn apparaissent le plus clairement, de même que son invariable félicité, aux deux sens du mot : gaieté spontanée, absolue sûreté de touche. Même dans ses moments les plus heureux, Mozart n'est jamais loin des larmes ; avec lui, on est toujours conscient des virgiliennes *lacrymae rerum* : avec Haydn, jamais. »

Les quelques œuvres de jeunesse qui entrent chronologiquement dans les limites du présent chapitre laissent déjà paraître les qualités que mettra en pleine lumière la production de son âge mûr, élégance et fermeté de l'écriture, variété de la forme, trouvailles d'orchestration, étendue d'un clavier expressif qu'on ampute de la façon la plus arbitraire en le confinant dans la joie insouciance. A considérer tous ces traits de supériorité, on peut trouver justifiée l'étiquette de « Père de la symphonie » attachée, dans les manuels, au nom de Joseph Haydn.

On l'y appelle aussi le « Père du quatuor » : il l'est de la même façon (encore qu'il y ait des présomptions de paternité presque aussi fortes en faveur de Boccherini), en ce sens qu'il a doté de chefs-d'œuvre un genre dont l'équilibre demeurerait incertain : mais nullement un genre nouveau, si l'on considère que l'originalité du quatuor consiste dans le concert de quatre voix instrumentales à la fois parentes et différenciées, et non dans le plan, qui ne se distingue en rien de celui de la sonate.

LE QUATUOR

Au xvi^e siècle, au moment où s'était créé un art instrumental appliqué à s'émanciper de l'imitation des voix, il n'en avait pas moins commencé par calquer le dispositif du quatuor vocal dans lequel s'échelonnaient les quatre tessitures : soprano (ou discantus), alto, ténor et basse. Nombre de compositions polyphoniques dont

l'instrumentation n'était pas précisée pouvaient être jouées par quatre cornets, ou quatre violes, ou quatre violons. L'*Odhecaton* (Venise, 1501) contient des *canzone* instrumentales à quatre. On en trouve d'autres, et des *ricercari*, et toutes sortes de compositions en quatuor dans les recueils italiens, allemands, néerlandais, du xvi^e siècle. Une fugue pour quatre violons (*Geigen*), imprimée dès 1532 dans la *Musica Teusch* de Hans Gerle, est en parfait style de quatuor, de même que, un peu plus tard, les fantaisies pour violes de Du Caurroy, Guillet, Claude Le Jeune, ou les *Danceries* de Claude Gervaise. Des théoriciens qu'il serait trop long de citer présentent comme une formation normale le « concert » de quatre violes ou violons de formats différents. Et il faut convenir que la musique polyphonique confiée à de tels ensembles jusqu'au début du xvii^e siècle s'inspirait à un haut degré de ce qu'on peut appeler « l'esprit du quatuor ». Plus que dans la période qui va suivre, plus même que dans les premiers quatuors de Haydn ou de Mozart, les quatre parties concertent à égalité, toutes quatre chantent, sans qu'il soit entre elles question d'une hiérarchie au sommet de laquelle régnerait une partie mélodique, le *superius*, seulement accompagnée par les trois autres.

Lors même que le style homophone aura remplacé la polyphonie ancienne, modifiant et la sonorité et le sens même de la musique instrumentale, lorsque la mélodie du *superius* accaparera l'intérêt, des vestiges resteront çà et là de la conception, momentanément éclipsée, du quatuor. D'abord toute la musique de danse française écrite au xvii^e siècle pour la famille des violons, groupés en ensembles qui vont du quatuor soliste à de petits orchestres comme la bande des vingt-quatre violons. Leur répertoire présente cette particularité d'être destiné aux seuls archets, sans basse réalisée au clavier. Aux danses s'y ajoutent souvent des *fantaisies* qui sont de la musique de concert (par exemple dans les *Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs*, publiées par Ballard en 1665).

En Italie, en Allemagne, d'innombrables sonates et suites à quatre instruments à archets (d'Adriano Banchieri, Giovanni Battista Vitali, Torelli, Rosenmüller, Schmiercerer, etc.) peuvent se passer du clavecin réalisant la basse qui semble n'être là qu'en cas de défaillance d'un des

quatre partenaires. Cette basse pour clavier est même tout à fait absente d'une pièce de style contrapuntique, de Gregorio Allegri, reproduite dans la *Musurgia universalis*, de Kircher, en 1650, avec spécification des instruments : « Duoi Violini, Alto et Basso di Viola ».

Mais le pays par excellence où, au cours du XVII^e siècle, survit la composition pour instruments à archet sans accompagnement de clavier, c'est l'Angleterre. Très avant dans le XVII^e siècle, les violes y conservaient une faveur qu'on refusait au violon. Constituées en quatuors, quintettes, sextuors, elles fournissaient le fonds des concerts d'amateurs. La forme habituelle était la *fantaisie*, libérée le plus souvent des rythmes chorégraphiques. Elles donnent maintes fois l'impression d'avoir recherché un dosage de sonorités fort surprenant pour cette époque. Alfonso Ferrabosco, Ward, Jenkins, Coperario, Thomas Lupo, Matthew Locke, etc., ont écrit dans ce style de la *fancy* des œuvres infiniment séduisantes. L'habitude était alors si enracinée de composer pour des familles instrumentales homogènes, que lorsque des musiciens de l'époque élisabéthaine s'avisèrent de mélanger divers groupes, on appela le genre nouveau *Broken Music* (musique brisée). Vers la fin du siècle, quand le genre semblait épuisé, Henry Purcell, âgé de vingt et un ans (vers 1680), a donné des *Fantaisies à quatre parties* (violes ou violons) qui contiennent des beautés de premier ordre. On a pu, sans paradoxe, comparer certains de ses procédés d'écriture à ceux de Fauré dans son *Quatuor* posthume op. 121. Les quatre voix se meuvent avec une égale souplesse, au gré d'un contrepoint singulièrement expressif et libre d'allure.

Au début du XVIII^e siècle, les Italiens, en nombre, et quelques compositeurs en d'autres pays, ont acquis une telle maîtrise dans le nouveau style homophone, et en même temps une telle entente de l'écriture des instruments à archet que la basse chiffrée devient de moins en moins utile. Citons Luigi et Giulio Taglietti, Manfredini, dall'Abaco, mais on pourrait ajouter des noms par douzaines. Entre-temps, en 1725, se présente à nouveau un échantillon, à vrai dire exceptionnel, de véritable quatuor, délibérément privé des béquilles de la basse chiffrée. Alessandro Scarlatti en est l'auteur. L'œuvre se compose de six quatuors intitulés : *Sonata prima (seconda, etc.)*

a quattro, Due Violini, violetta (alto) e Violoncello senza cembalo (sans clavecin). Cette initiative de Scarlatti ne semble pas avoir eu d'écho, au moins immédiat. Pendant une trentaine d'années la basse chiffrée continuera d'escorter les quatre archets du quatuor, par simple routine, ou pour remplacer un absent, ou, dans les quatuors à double fin dont il a été question plus haut, pour servir de « conducteur » lorsqu'ils étaient joués à grand orchestre.

A partir de 1750 la vogue de ces quatuors bat son plein. Un catalogue parisien de 1751 (Le Clerc — Veuve Boivin) mentionne sous la rubrique *Quatuor* une vingtaine d'auteurs, parmi lesquels Telemann, Tessarini, Jommelli, Briuschi, Dauvergne. Dix ans plus tard, en 1761, Boccherini composera ses premiers quatuors, publiés seulement en 1768 sous le titre : *Sei Sinfonie o sia quartetti, per due violini, alto e violoncello obbligati*. Ils marquent le début de la série des cent deux quatuors qui nous ont été conservés de lui.

Haydn, qui devait en écrire quatre-vingt trois, l'avait devancé, si l'on accepte la date de 1755 que C. F. Pohl assigne à ses quatuors de début. Mais lesdits quatuors sont encore apparentés à l'ancienne suite, et l'on peut se demander s'ils ont en quelque manière influé sur Boccherini. Et quand on parviendrait à élucider le problème, resterait à savoir quand, au juste, ont été écrits les quatuors (sans basse chiffrée) de Mannheimistes, de Français, d'Allemands, de Viennois, d'Italiens, que l'on publie surtout à Paris en abondance par recueils de six ou douze, environ 1760-1765.

Retenons que, pour la qualité et la quantité, dans le domaine du quatuor, Haydn et Boccherini sont très proches. Ils avaient l'un pour l'autre une estime et une admiration qu'ils ont eu l'occasion d'exprimer : nous pouvons leur partager la nôtre et renoncer à une recherche de paternité qui, si elle aboutissait, n'aurait d'autre intérêt que de confirmer ou d'infirmer une étiquette simpliste, et vaine.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE

A la bibliographie du chapitre précédent, ajouter :

QUANTZ, J. J., *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752 (importants chapitres sur la constitution de l'orchestre et l'exécution d'ensemble).

BRENET, Michel, *Histoire de la symphonie à orchestre*, Paris, 1882.

RIEMANN, Hugo, *Die Mannheimer Schule*, dans : *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, III², 1903 et VII² 1907, Leipzig.

LA LAURENCIE, Lionel de, et SAINT-FOIX, Georges de, *Contribution à l'histoire de la symphonie française*, dans : « Année musicale », 1911.

NEF, Karl, *Geschichte der Sinfonie und der Suite*, Leipzig, 1921.

SANDBERGER, A., *Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts*, Munich, 1921.

SAINT-FOIX, Georges de, *Les premiers pianistes parisiens*, dans « Revue musicale », avril 1922, avril 1923, juin 1924 (Schobert, Hüllmandel, Edelmann).

SONDHEIMER, R., *Die Theorie der Sinfonie im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1925.

PINCHERLE, Marc, *Des origines du quatuor à cordes*, dans : *Feuilles d'histoire du violon*, Paris, 1927.

EMMANUEL, Maurice, *La sinfonia*, dans : « Courrier musical », 1^{er} octobre 1930.

PRUNIÈRES, Henry, *Nouvelle Histoire de la musique*, II, chap. xv, Paris, 1936.

HILL, Ralph, *The Symphony*, avec un chapitre sur Haydn, par Cecil GRAY, Londres, 1949.

CARSE, Adam, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge, 1950.

BORREL, Eugène, *La symphonie*, Paris, 1954.

HAYDN

JOSEPH Haydn (1732-1809), compositeur autrichien universellement connu, principal représentant, avec Mozart, du « classicisme viennois » pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, est né au village de Rohrau, en une contrée essentiellement limitrophe, carrefour d'éléments ethniques à la fois autrichiens, hongrois et slaves — notamment croates. Il n'est donc point étonnant que la musique de ces divers peuples ait laissé des traces dans l'art de Haydn. Cependant si d'aucuns, insistant sur ces traces, ont voulu faire de lui un musicien hongrois ou croate, voire tzigane, c'est là une assertion dénuée de tout fondement. Tant du côté paternel que du côté maternel, Haydn est le descendant de paysans ou d'artisans austro-allemands établis dans cette région depuis plusieurs générations. Son père, Mathias Haydn, était charron; sa mère, Maria Haydn, née Koller, était la fille d'un bourgeois considéré, qui remplissait à Rohrau les fonctions de *Marktrichter*, c'est-à-dire de commissaire aux marchés. De leur mariage naquirent douze enfants, dont six survécurent. Joseph Haydn était le second des douze et l'aîné des fils. Parmi les cadets, il convient de signaler son frère Michael, lui aussi compositeur de premier plan (notamment dans le domaine de la musique d'église).

De son village natal, les circonstances menèrent Haydn d'abord à Hainburg, dans le voisinage de Rohrau, puis à Vienne où il fit un premier séjour d'une dizaine d'années, recevant en qualité d'enfant de chœur quelques leçons, avant d'en passer dix autres durant lesquelles il mena une existence d'artiste indépendant, acquérant la pratique de son métier et s'imprégnant par tous les pores de son être du plus de musique qu'il pouvait. A partir de 1760, et durant de longues années, il fut maître de chapelle au service des princes Esterhazy, à Eisenstadt puis à Esterhaz. Après la mort du prince Nicolas Esterhazy en 1790, il fut presque totalement libéré de ses fonctions

officielles et put, au cours des années suivantes, accomplir en Angleterre deux longues tournées de concerts qui affermirent beaucoup sa gloire européenne. A partir de 1795, il vécut principalement à Vienne, s'adonnant encore à la composition jusque vers 1805, mais fort vieilli et affaibli en ses dernières années. Il mourut peu après l'entrée des Français à Vienne en 1809 et fut enterré avec des honneurs considérables auxquels s'associèrent jusqu'aux troupes d'occupation.

La tendance, fort répandue, consistant à donner d'un grand artiste une sorte de portrait stéréotypé, a également conduit, dans le cas de Haydn, à bien des mécomptes. On l'a si longtemps représenté sous les traits naïvement souriants du « Papa Haydn » qu'on en a presque complètement oublié de voir autre chose en lui. En face de la figure, idéalisée par le romantisme, du « titan » Beethoven, on a voulu faire de Haydn une nature perpétuellement idyllique et, par là même, totalement étrangère aux grands problèmes intellectuels. Nous savons aujourd'hui à quel point une telle conception défigure sa véritable personnalité. Haydn, en réalité, n'est pas un « type d'artiste » au sens où l'entendait le romantisme. L'art, pour lui, ne consiste pas à faire étalage de son propre moi, ce n'est pas une confession personnelle. Homme du XVIII^e siècle, il entend faire de l'art pour l'art et non pour exprimer ses propres états d'âme. Aussi la conception de son art inspiré par le romantisme est-elle, tant sur le plan historique que sur le plan esthétique, absolument erronée.

La position de Haydn, dans l'évolution de la musique européenne, est essentiellement caractérisée par le fait qu'il a grandi durant la dernière phase de la musique baroque, vers 1750, et a participé à toute l'éclosion du classicisme viennois jusqu'au seuil du romantisme, qui fait irruption peu après 1800. L'œuvre de Haydn est à la fois le pont qui relie ces deux périodes et le moteur qui a permis, de façon décisive, à cette évolution de s'accomplir. Cependant, si nous voulons tenter de retracer ici l'évolution artistique de Haydn, il nous faut dès l'abord souligner qu'à maints égards nous nous trouvons dans une incertitude plus grande que pour les autres grands compositeurs du XVIII^e siècle. En premier lieu, nous ne possédons pas encore d'édition complète ni même un

catalogue satisfaisant des œuvres de Haydn. D'autre part, on ne peut, en bien des cas, indiquer que de façon fort approximative l'époque à laquelle telle ou telle œuvre a été composée; souvent il n'est même pas possible d'affirmer avec certitude si une œuvre attribuée à Haydn est véritablement de lui, ou si c'est à tort qu'elle porte son nom. Cette incertitude affecte particulièrement les œuvres de jeunesse.

A quel âge Haydn a-t-il commencé à composer ? Nous ne le savons pas au juste. C'est comme enfant de chœur à Vienne qu'il reçut sa première formation, mais il a dit lui-même plus tard qu'il devait davantage sa science à la simple audition d'œuvres musicales qu'à de véritables études de composition. Quoi qu'il en soit, on peut compter avec certitude au nombre de ses premiers travaux une *Missa brevis* en *fa* majeur, probablement composée vers 1750 et qu'il reconnut avec une certaine émotion, la retrouvant cinquante années après, pour une de ses plus anciennes productions. Il va sans dire qu'elle ne montre point de traits tellement personnels, mais l'on y distingue déjà, en dépit de toute la gaucherie qui l'empreint, un talent foncièrement original, nullement altéré par une stricte observance des traditions. Les années 1750-1760, où Haydn, après avoir quitté le collège, mène à Vienne une vie de musicien indépendant, voient certainement aussi la naissance d'autres œuvres de musique d'église : c'est ainsi qu'on peut sans aucun doute dater de cette époque un *Salve Regina* en *mi* majeur; mais Haydn a probablement écrit au cours de ces années, pour les églises où il remplit les fonctions de chanteur, d'organiste ou de violoniste, quantité d'autres œuvres mineures de musique sacrée. Des concertos pour clavecin — ou orgue — et orchestre nous sont également parvenus, œuvres de caractère baroque nettement marqué et témoins irrécusables, précisément, des racines profondes qui rattachent notre musicien aux traditions de ce style. Une autre activité de Haydn, celle de professeur de piano, trouve d'autre part son reflet dans de charmantes petites pages pour cet instrument — sonates ou divertissements — destinées à des amateurs appartenant aux classes aisées de Vienne. Néanmoins Haydn rendait aussi hommage à une muse plus facile puisqu'il n'a pas dédaigné de mettre en musique une farce populaire intitulée *Der*

krumme Teufel (le Diable boiteux) ; mais cette musique ne nous est point parvenue.

Il est cependant parmi sa production un autre groupe qui revêt une importance toute particulière : c'est celui des divertissements pour petits ensembles. Il a composé des *Divertimenti* pour vents seuls, pour cordes seules ou pour cordes et vents mêlés. Ceux pour quatre instruments à cordes méritent ici une mention spéciale : nous avons là les premiers exemples d'un genre de composition qui constitue le plus grand titre de gloire de Haydn, celui du quatuor à cordes. Aussi bien les premiers *Quatuors*, publiés quelques années après (mais non par Haydn lui-même, selon toute vraisemblance) à Paris, Amsterdam et Londres sous les numéros d'opus 1 et 2, doivent-ils absolument être considérés comme des divertissements. Ce sont des pièces en cinq mouvements, d'une forme également caractéristique de maints autres divertissements de la même époque : *allegro* — *menuet* — *adagio* — *menuet* — *presto* (ou mouvement similaire). L'esprit de l'ancienne suite baroque, l'amour de la danse, inné chez le peuple autrichien, et certains traits d'une volonté d'expression alors dans toute sa nouveauté, se mêlent dans ces œuvres. D'autres divertissements font présager un genre qui revêtit dans la production de Haydn une importance primordiale, celui de la symphonie, mais celle-ci, au cours de cette première période, ne fait que s'annoncer, sans parvenir encore à son véritable épanouissement.

Les années 1760 et suivantes marquent un tournant décisif dans la vie de Haydn et, partant, dans son art. Après un bref engagement chez un comte bohémien, il entre comme maître de chapelle au service du prince Esterhazy à Eisenstadt et Esterhaz, près de la frontière austro-hongroise. Un champ d'activité fécond s'offrait ainsi à lui, comme il l'a reconnu lui-même par la suite : « Mon prince était satisfait de tous mes travaux, je recevais son approbation ; placé à la tête d'un orchestre, je pouvais me livrer à des expériences, observer ce qui provoque l'effet ou l'amoindrit et, par suite, corriger, ajouter, retrancher, en un mot oser ; isolé du monde, je n'avais auprès de moi personne qui pût me faire douter de moi ou me tracasser, force m'était donc de devenir original. »

A ce nouvel emploi étaient liées de nouvelles obligations, non seulement pour le maître de chapelle mais aussi pour le compositeur. Par sa production, Haydn devait à présent subvenir à tous les besoins musicaux de la cour du prince. Il s'ensuit que de nouveaux genres passent au premier plan, principalement la symphonie et l'opéra.

La symphonie, vers 1760, était fort différente de ce qu'elle est de nos jours. Ce n'était point une de ces « grandes machines » auxquelles Beethoven et Brahms nous ont accoutumés; elle visait uniquement à une représentation distinguée et à un noble divertissement. Née de la *sinfonia* d'opéra italienne, d'où était également issue, dès avant Haydn, une « symphonie de chambre » constituant un genre autonome, elle s'assimilait les éléments de toute une série de formes instrumentales baroques, telles que concerto grosso et concerto pour soliste, ouverture, sonate d'église et divertissement. De toutes ces formes nous trouvons, dans les symphonies de jeunesse de Haydn, des traces parfois assez rudimentaires, mais aussi, dans d'autres cas, témoignant d'une influence vivace impossible à méconnaître. Dès les cinq premières années passées au service du prince Esterhazy, Haydn composa une trentaine de symphonies. Au début, la constatation est facile à faire : telle symphonie présente des réminiscences du *concerto grosso* (opposition d'un petit groupe concertant, ou *concertino*, et de l'ensemble de l'orchestre, ou *tutti* : numéros 6-8 de l'édition des *Œuvres complètes*); là, c'est la sonate d'église dont on discerne le modèle (début formé d'une introduction lente différant en son style des andantes de symphonie habituels et suivie du mouvement principal vif : nos 5, 11, 18, 21, 22 notamment); ailleurs, c'est l'influence du divertissement qui prédomine (mouvements simples, à caractère de danses : nos 12, 14, 16). Mais vers 1765, le processus d'assimilation est déjà si avancé que l'on peut distinguer, à l'intérieur de cette évolution, une relative unité, encore que celle-ci revête de multiples variantes. La symphonie haydnienne a dès lors adopté la division quadripartite familière à chacun et présentant, sous sa forme typique, l'ordre de succession suivant : *allegro* — *andante* — *menuet avec trio* — *allegro* ou *presto* — et ce n'est que tout à fait exceptionnellement que

Haydn, à dater de 1765 environ, s'écarte de cet ordre. (L'introduction lente ouvrant le premier mouvement, que l'on trouve surtout dans bon nombre des dernières symphonies, constitue absolument une exception dans les symphonies de jeunesse et, si l'on considère l'ensemble des symphonies, elle n'apparaît que dans une faible minorité.) Au demeurant, cette division quadripartite n'a pas été, ainsi qu'on peut encore le lire assez souvent, créée ni inventée par Haydn. Maints de ses contemporains et même de ses devanciers l'ont également utilisée. Mais c'est lui qui, aux prises avec les diverses formes de la musique baroque en présence desquelles il se trouvait, en a fait la véritable conquête et l'a définitivement fixée dans ses propres symphonies.

La seconde moitié de cette décennie, et plus précisément sans doute les années 1768-1769, marquent dans l'art de Haydn le début d'une nouvelle phase, comme permet de le constater, au premier chef, son évolution symphonique. Cette phase (sur laquelle, le premier, Wyzewa a attiré l'attention dans un article publié dans « la Revue des Deux-Mondes » en 1909) a été désignée diversement comme « crise romantique » ou comme *Sturm und Drang*. Des définitions telles que celles-là sont-elles propres à caractériser comme il convient la nature du processus en question ? Il est loisible d'en douter. Il ne s'agit pas seulement ici d'une crise simplement passagère mais d'un tournant décisif dans l'art de Haydn, et même dans l'évolution du style classique viennois tout entier. Il n'est du reste pas si aisé d'établir ce qui a directement déterminé et provoqué cette évolution. Divers facteurs y ont, semble-t-il, leur part. L'un de ceux-ci, d'ordre tout à fait général, est probablement l'évolution de Haydn sur le plan humain au cours des années qui nous occupent. L'époque de sa pleine maturité approche, favorisée par le milieu cultivé où il vit et qui lui ouvre de vastes horizons. Sans doute peut-on penser aussi en premier lieu à sa double activité de chef d'orchestre et de compositeur d'opéras, les nécessités du genre lui faisant un devoir de s'occuper, bien plus qu'auparavant, des problèmes de l'expression musicale.

Mais il est également possible de discerner des influences très nettes d'ordre musical. Haydn lui-même a

souligné plusieurs fois sa dette à l'égard de Philipp Emanuel Bach. Mais on ne saurait ramener à une simple formule ce qu'il a appris de lui. Il ne s'agit ni d'une imitation de certains détails techniques de composition, ni d'un emprunt de modèles formels, mais d'une intime connaissance des accents personnels de l'art de Ph. E. Bach, lequel, en tout état de cause, plonge lui-même ses racines dans la puissante personnalité de son père. A l'école de Ph. E. Bach, qui tournait le dos au goût italien en faveur jusque dans la Vienne d'alors, Haydn découvre la source d'une inspiration jamais oubliée. En réalité sa première prise de contact avec les sonates pour piano de Ph. E. Bach se place sans doute à Vienne dès les années 1750, mais il semble qu'il n'ait définitivement assimilé les impressions de cet art vigoureusement personnel qu'à la fin des dix années suivantes.

C'est probablement aussi juste à cette époque que vient s'y ajouter une autre influence : celle du quatuor à cordes d'écriture serrée qui, dans cette Vienne de 1770, fait figure de véritable engouement, vraisemblablement sous l'impulsion de la haute aristocratie. A l'instar de son royal confrère prussien Frédéric le Grand, l'empereur Joseph II professait, en musique, des idées conservatrices et commandait à son maître de chapelle et compositeur officiel de sa cour, le talentueux F. L. Gassmann, des quatuors dans le style sévère qui n'étaient en fait que des vestiges attardés de la sonate d'église baroque. Or, au cours des années qui s'étendent à peu près de 1769 à 1772, Haydn compose trois séries de *Quatuors* (op. 9, op. 17 et op. 20 — ces numéros, comme toujours, n'étant pas dus à Haydn lui-même). Et nous y voyons se nouer les fils du style sévère et de l'écriture libre, donnant ainsi naissance à une nouvelle conception du quatuor qui jouera un rôle déterminant dans le futur développement du classicisme viennois.

Dans le domaine de la symphonie, cette transformation est aussi très nettement perceptible, bien qu'il ne s'agisse point tant ici d'un équilibre entre différents types ou formes traditionnels (semblable équilibre, nous l'avons noté, s'était déjà produit dans les symphonies antérieures) que d'une maturation du style personnel de Haydn, maturation d'une puissance sans équivalent dans sa

production tout entière. Deux traits caractéristiques de son nouveau style symphonique (le terme ne semble nullement exagéré!) sont particulièrement marquants : un renforcement de l'élément rythmique et une tension expressive passionnée, pathétique (fréquemment soulignée par la couleur harmonique) qui se traduit notamment par le fait qu'un nombre surprenant des symphonies de cette période hante les sombres régions du mode mineur. Citons entre autres la *Symphonie en fa mineur*, n° 49 (*la Passione*, 1768), la *Symphonie en sol mineur*, n° 39 (vers 1769), la *Symphonie en mi mineur*, n° 44 (*Symphonie funèbre*, vers 1772), ainsi que la célèbre *Symphonie en fa dièse mineur*, n° 45 (*les Adieux*, 1772). Il suffit de comparer les symphonies « représentatives » des années immédiatement précédentes, c'est-à-dire des environs de 1765, à ces œuvres si vigoureusement expressives pour éprouver à l'évidence quelle renaissance, pour ainsi dire, s'opère ici.

Cette évolution dans le sens d'un nouveau style fortement individualisé, qui nous fait apparaître pleinement l'originalité de Haydn, atteint son apogée vers 1772, puis semble s'arrêter brusquement. Pour quelle raison au juste ? Il est difficile de le préciser. Nous en sommes réduits aux hypothèses. On pourrait penser à une simple réaction de Haydn lui-même désirant, après avoir en quelque sorte « jeté sa gourme », revenir à un langage plus habituel. Mais cela n'est guère vraisemblable. Nous sommes plutôt tentés d'admettre l'apparition d'un certain conflit entre la volonté d'expression que Haydn vient de sentir s'éveiller en lui et les exigences de son patron, qui veut une musique représentative et aimablement divertissante. Ce dernier permettrait bien encore à son maître de chapelle un certain élargissement des traditions et conventions existantes mais, tôt ou tard, la nouvelle direction prise par Haydn se heurterait inévitablement à l'opposition du prince.

Quoi qu'il en soit, les années suivantes nous montrent Haydn sous un autre aspect. L'expression prend des traits moins frappants, elle s'atténue au profit d'un style aimable et plaisant, revenant au caractère d'un divertissement distingué. Ceci apparaît d'une manière particulièrement nette dans les sonates pour piano. Après les divertissements pour piano sans prétentions des années

précédentes, Haydn, s'inspirant du concerto pour piano, avait composé aux environs de 1770 quelques grandes *Sonates* comme celle en *la bémol majeur* :



Ex. 1.

ou celle en *ut mineur* :



Ex. 2.

que l'on pourrait désigner comme les premières annonciatrices de la sonate pour piano classique. Mais, en 1774, il en publie une série dédiée au prince Esterhazy et dont certaines, tout au moins, semblent pour ainsi dire renoncer à ce nouveau style pianistique, n'offrant qu'un aimable divertissement de bonne compagnie, sans rien de la profondeur expressive de leurs devancières immédiates. Témoin le début suivant :



Ex. 3.

ou encore un finale comme celui-ci :



Ex. 4.

Et la même constatation s'impose dans le domaine des symphonies. Celle surnommée *le Maître d'école* (n° 55), par exemple, avec sa tonalité « facile », enjouée, est à cent lieues des symphonies en mineur citées plus haut. Quant au quatuor, Haydn, pour un temps, semble en avoir perdu le secret : durant une quinzaine d'années, il cesse complètement d'en écrire.

Si les compositions instrumentales subissent une certaine éclipse, nous voyons en revanche passer au premier plan d'autres genres que le mélomane d'aujourd'hui rattache beaucoup moins au nom de Haydn : la musique d'église et l'opéra. Des années voisines de 1772 datent deux messes de caractère fort différent : la claire et presque joyeuse *Missa Sancti Nicolai* (également connue, en raison de son début, sous la désignation de Messe à 6/4) et la grande *Messe de sainte Cécile*, la plus longue que Haydn ait écrite. A quoi s'ajoutent un *Salve Regina* et le *Stabat Mater*, qui conquiert rapidement une célébrité universelle.

Mais c'est surtout à l'opéra que Haydn, au cours des années suivantes, semble vouer son attention. Depuis l'achèvement, en 1766, de son splendide château d'Es-terhaz, le « Versailles hongrois », le prince passait chaque été plusieurs mois dans cette résidence où il possédait un Opéra, et c'est sur la scène de celui-ci que furent créées les œuvres de Haydn. Ce ne furent d'abord que des œuvres de caractère purement bouffe, comme *la Canterina* et *lo Speziale*, mais, au cours des années 1770, les traits sérieux s'y mêlent de plus en plus nombreux, jusqu'à ne plus laisser place qu'à des opéras de style à demi ou tout à fait sérieux. La peinture des personnages et de leurs caractères remplace les effets parodiques et le comique des situations. De grands airs alternent avec les mélodies bouffes et les airs en forme de simples chansons ou les supplantent complètement, en même temps que se développent les grands ensembles, spécialement les finales.

Citons ici *l'Incontro improvviso*, que son sujet apparente à *l'Enlèvement au sérail* de Mozart, *la Vera Costanza*, *Orlando Paladino* — *dramma eroicomico*, dit le titre — et, parmi les œuvres tout à fait sérieuses, *l'Isola disabitata* et *Armida*.

Avec les premières années 1780, cette vague d'opéras se calme et, à partir de 1784, Haydn n'écrit plus d'opéras pour Esterhaz. Il se contente de quelques airs ou autres morceaux destinés à tel de ses opéras que l'on reprend ou à servir d'intermèdes dans l'œuvre d'un confrère. Quant à ses nouvelles compositions, c'est désormais et de plus en plus l'extérieur qui lui en suggère l'idée : éditeurs et organisateurs de concerts des principales villes musicales européennes, surtout Vienne, Paris et Londres. Et sa production est essentiellement déterminée par les commandes qu'on lui adresse. Dès 1780, l'éditeur viennois Artaria commence la publication d'œuvres de Haydn et, après 1785, c'est à qui, parmi les éditeurs français, anglais et allemands, déploiera le plus d'activité pour leur diffusion.

En même temps, les compositions instrumentales reprennent la première place. Le quatuor renaît à la vie. En 1781, Haydn en compose l'une de ses séries les plus fameuses, les six *Quatuors russes* qui inspirent peu après à Mozart la série où il montre la plus grande maturité. Les séries suivantes, comme les *Quatuors prussiens* ou dédiés à Tost, Apponyi, Erdödy et Lobkowitz, parachèvent cette partie de la production de Haydn. Car il n'est point d'autre genre, même pas celui de la symphonie, où l'influence de Haydn ait été aussi déterminante. Sans doute celui-ci n'a-t-il pas créé de toutes pièces le quatuor classique, mais il lui a en tout cas donné de façon décisive sa physionomie et son caractère, principalement en y faisant triompher le principe de l'écriture thématique, synthèse classique du style sévère et du style libre, qui trouvera sa suprême manifestation dans les grands développements des symphonies classiques (en particulier chez Beethoven).

Alors que, dans la production de Haydn, la symphonie était apparemment passée, depuis 1775, au second plan, elle connaît à partir d'environ 1780 un nouvel essor. Les premières de cette période offrent, il est vrai, un aspect assez varié. Il semble que Haydn, sur

ce terrain, éprouve quelque difficulté à se retrouver lui-même. Se sentait-il paralysé par le souvenir de ses grandes symphonies des années 1770 et suivantes ? Ou bien était-ce le jeune Mozart qui, avec ses œuvres déjà empreintes d'une telle maturité, le faisait douter de lui-même ? Toujours est-il que son style symphonique témoigne d'un certain manque d'assurance jusqu'au moment où, avec les six *Symphonies parisiennes* (1785-1786), il parvient à retrouver sa maîtrise en ce domaine. En ces œuvres, composées pour les « Concerts de la Loge Olympique », Haydn s'est en effet libéré de tous ses complexes et a produit une série marquant un nouveau triomphe de sa personnalité. Signalons simplement ici, entre autres, la symphonie *l'Ours*, avec la force virile et la fraîcheur directe de son premier mouvement, le charme plein de vie et de grâce de son andante et l'inspiration éminemment originale de son finale :



Ex. 5.

ou encore l'art suprêmement délicat de la variation dans tous les mouvements de *la Reine*, où le caractère populaire le plus noble s'allie à un métier stupéfiant. A ces deux-là en succèdent d'autres comme la fameuse et très populaire *Symphonie en sol majeur*, avec son premier mouvement finement ciselé, son largo merveilleusement expressif :



Ex. 6.

et l'envol irrésistible de son finale, ainsi que les trois en *ut*, *mi bémol* et *sol*, probablement composées, elles aussi, pour Paris (n° 90 à 92 de l'édition monumentale) et dont la dernière acquit ensuite la célébrité sous le nom de *Symphonie d'Oxford*.

À partir de 1785, un autre genre passe, à côté des quatuors, au premier plan : le trio avec piano. Loin d'être le descendant direct de la sonate en trio de l'âge baroque, celui-ci constitue un phénomène fort caractéristique des conditions de la vie musicale à l'époque pré-classique et classique. C'est au fond une sonate pour piano avec accompagnement de violon et violoncelle, forme qui s'adresse spécialement aux amateurs éclairés, eux-mêmes exécutants, et dont les éditeurs, par conséquent, se montrent fort avides. Aussi bien les *Trios* de Haydn, composés pour la plupart entre 1785 et 1795, sont-ils expressément le résultat de commandes, venant en particulier d'éditeurs anglais. Le caractère d'aimable divertissement de ces œuvres est évident et explique clairement leur grande popularité auprès des contemporains et, dans une certaine mesure, jusqu'à nos jours. Mais, si Haydn a tendance à y flatter le goût populaire, sa nature foncièrement musicale s'y manifeste aussi forte-

ment, comme le fait apparaître de la façon sans doute la plus frappante le *Trio en sol majeur* avec le finale *all'ongarese*, auquel l'auditoire réserve toujours un chaleureux accueil.

Le prince Nicolas Esterhazy étant mort en 1790, Haydn s'apprêta à se fixer à Vienne. Mais à peine y était-il arrivé qu'on vint le chercher pour l'emmener à Londres. Il y avait déjà des années que l'on songeait, dans la capitale anglaise, où les œuvres de Haydn jouissaient de longue date d'une extraordinaire faveur, à engager leur auteur pour une série de concerts et seules les obligations de ce dernier vis-à-vis de son « patron » avaient fait différer jusqu'alors la réalisation de ce projet. Haydn avait du reste un double rôle à remplir dans ces concerts, connus sous le nom de Concerts Salomon : il devait s'y montrer comme une sorte d'attraction, comme « le célèbre Haydn » et aussi fournir de nouvelles compositions destinées à y être exécutées.

Parmi les œuvres en question, la première place revient aux douze *Symphonies londoniennes* (n° 93 à 104 de la grande édition), qui font partie du répertoire de base de tous les orchestres symphoniques. Quelques-unes d'entre elles, notamment celles qui portent un surnom célèbre comme la *Surprise* (n° 94), la *Symphonie militaire* (n° 100), l'*Horloge* (n° 101), comptent parmi les œuvres à succès de la littérature symphonique, cependant que d'autres, comme la *Symphonie en ut mineur* (n° 95), en *ut majeur* (n° 97) ou en *mi bémol majeur* (n° 99), pour moins populaires qu'elles soient peut-être, ne leur cèdent certainement en rien quant au contenu musical. Pour qui a appris à aimer et admirer le Haydn « révolutionnaire » des symphonies écrites vers 1772, les *Londoniennes* ne représentent sans doute pas ses réalisations les plus personnelles en ce domaine; mais pour la maîtrise de leur architecture, la délicatesse de leur instrumentation et l'extrême simplicité de leurs lignes mélodiques, elles n'ont pas leurs pareilles. Les dernières symphonies de Mozart, les *Londoniennes* de Haydn et les symphonies de Beethoven, voilà les grandes étapes de la symphonie « moderne ».

À côté de diverses œuvres de musique de chambre (nous avons déjà mentionné les quatuors à cordes et les trios avec piano), de quelques rares sonates pour piano, d'un certain nombre de *Lieder* en langue anglaise et

d'arrangements d'une quantité de mélodies populaires britanniques, citons encore, pour la période de Londres, le dernier opéra de Haydn, *Orfeo*, que des circonstances défavorables empêchèrent cependant d'être représenté.

Les deux séjours de Haydn à Londres constituent dans son existence un épisode d'une importance toute particulière. Ils représentent son seul contact personnel, en dehors de son champ d'activité étroit, avec l'Europe musicale, avec l'étranger auquel depuis longtemps sa musique l'avait rendu familier. Les ovations qu'on lui avait réservées en Angleterre, sa promotion, à Oxford, au doctorat, l'accès qu'il avait trouvé dans les milieux les plus huppés et l'immense succès de ses œuvres dans les concerts publics, tout cela lui était jusqu'alors resté étranger. Aussi ces honneurs eurent-ils une répercussion décisive sur sa position à Vienne au lendemain de ses voyages à Londres. Lui qui, auparavant, en dépit de mérites artistiques qui ne pouvaient passer inaperçus, n'avait pu trouver place parmi les maîtres viennois, se vit adulé et comblé d'honneurs.

Les années de vieillesse de Haydn, de 1795 jusqu'en 1803, date à laquelle, affaibli par l'âge, il cesse de composer, sont de nouveau caractérisées, sur le plan de la production, par une transformation frappante, déterminée cette fois encore par des circonstances extérieures. Au lieu des compositions instrumentales qui avaient si longtemps tenu chez lui la première place, ce sont à présent les œuvres vocales de grand style qui constituent l'essentiel de son activité créatrice. C'est l'époque des grandes messes et des oratorios.

Les messes doivent leur naissance à la prédilection du prince Nicolas Esterhazy pour la musique d'église. C'est pour répondre aux vœux exprimés par celui-ci que Haydn composa, de 1796 à 1802, six grandes messes qui comptent parmi les œuvres les plus belles et les plus grandioses de toute sa production. Des préjugés liturgiques les ont longtemps empêchées de jouir de l'estime qu'elles méritent et ce n'est que de nos jours qu'elles commencent lentement à conquérir la place qui leur revient aux côtés du *Requiem* de Mozart et des grandes messes de Beethoven et de Schubert. Chacune d'elles a d'ailleurs son caractère propre et Haydn s'entend à varier chaque fois le vêtement dont il pare un texte immuable

avec une inspiration qui nous confond d'admiration. Ainsi voisinent la fraîche et limpide *Messe des Timbales* et la *Heiligmesse* pleine de ferveur; à la *Messe de Lord Nelson*, vigoureuse et aux accents un peu plus sombres, succède, tout empreinte de charme et de grâce, la *The-resienmesse*; enfin, après la *Messe de la Création*, légèrement moins originale peut-être, la monumentale *Harmonie-messe*, remarquable par la richesse de son instrumentation.

Enfin, et quel qu'ait été le succès rencontré à Londres, Haydn atteint le sommet de la gloire avec ses deux oratorios, *la Création* et *les Saisons*, composés l'un et l'autre entre sa soixante-cinquième et sa soixante-dixième année, mais empreints néanmoins d'une fraîcheur d'inspiration quasi juvénile ne laissant en rien soupçonner l'épuisement qui accablait le vieillard quelques années plus tard. Dès 1774-1775, Haydn avait écrit un oratorio dans le style italien traditionnel, *il Ritorno di Tobia* (*le Retour de Tobie*) et, peu avant *la Création*, pense-t-on, il avait arrangé en oratorio les sonates instrumentales (pour grand orchestre) antérieurement composées, sous le titre *les Sept Dernières Paroles du Christ en croix*. Cependant, les deux oratorios qui nous occupent ont peu de points communs avec ces œuvres. Leur composition avait été inspirée à Haydn par l'audition, à Londres, de plusieurs oratorios de Haendel. Et c'est de Londres également qu'il avait rapporté le livret de *la Création* que le baron van Swieten, le fameux mélomane viennois, traduisit et accommoda à son intention, ainsi qu'il le fit quelques années plus tard pour *les Saisons* (d'après Thomson).

Bien que ces oratorios ressortissent à la tradition haendelienne, ils sont au fond d'une nouveauté absolue. De même que Haendel, avant lui, avait adapté à ses propres idées et aux nécessités qui s'imposaient à lui les traditions existantes, créant ainsi à son usage une forme d'oratorio éminemment personnelle, de même Haydn s'inspire des œuvres de son devancier pour forger selon sa propre conception et ses propres dispositions un type d'oratorio répondant essentiellement à sa nature la plus intime. Alors que l'oratorio haendelien vise au monumental et au dramatique, les deux chefs-d'œuvre de Haydn se distinguent avant tout par l'admirable fraîcheur avec

laquelle ils dépeignent la nature, ainsi que par la grâce et le pouvoir immédiatement évocateur de leur langage.

Outre l'influence de Haendel, on perçoit, surtout dans *la Création*, un écho de la noble et sublime naïveté qui baigne *la Flûte enchantée* de Mozart. Cette fraîcheur sans détour se retrouve tout entière dans *les Saisons*. Mais, tandis que *la Création* se signalait par son caractère religieux, c'est une peinture foncièrement humaine et quotidienne que nous offrent *les Saisons*. Le déroulement de l'année ne nous y est point présenté sous le signe de l'intervention divine mais par une suite de tableaux agrestes allant du printemps à l'hiver. Opposition sensible jusque dans la musique elle-même, du reste, la grâce éthérée et impalpable de *la Création* faisant place ici, en bien des pages, à une musique d'un caractère plus populaire, apparenté au lied, et qui s'accorde fort bien avec le texte. Aussi bien ces deux oratorios comptent-ils parmi les plus grands chefs-d'œuvre du classicisme viennois et, avec ceux de Haendel, ils ont formé tout au long du XIX^e siècle le répertoire de base d'innombrables sociétés chorales d'Allemagne et des pays voisins.

Nous avons tenté d'exposer ici l'évolution artistique de Haydn telle, à peu près, qu'elle pouvait apparaître à ses contemporains et non en nous plaçant au point de vue d'une époque bien postérieure, encline à ne porter tous ses jugements qu'en fonction de ses propres idées et de ses propres idéaux — fort éloignés de ceux de Haydn. On ne saurait comprendre pleinement le rôle historique de ce dernier si l'on songe à ce que Beethoven a accompli après lui. C'est bien plutôt à ce qui constituait son point de départ qu'il faut nous référer. C'est pourquoi, dans l'histoire de la symphonie, l'évolution de Haydn, aux environs de 1770, marque un tournant plus décisif que les grandes œuvres de Londres, même si ces dernières se rapprochent davantage de l'idéal symphonique du XIX^e et du XX^e siècle. Mais, sans nous placer sous l'angle de son évolution historique, même pour apprécier les valeurs purement artistiques de ses œuvres et les faire revivre, il est nécessaire de se rendre compte que le monde où vivait Haydn était très différent du nôtre et qu'on est injuste à son égard si l'on ne veut voir en lui que le pionnier méritant, certes, mais somme toute

très imparfait, qui a frayé la voie à Beethoven et au XIX^e siècle.

Haydn est le grand trait d'union entre l'âge baroque et le classicisme. Il ne s'est jamais dégagé entièrement de l'esprit baroque, comme le prouve notamment le fait qu'il reste toujours un tenant de la « musique pure », même lorsque, comme dans *la Création*, il vise à peindre en musique. Ce qui fait surtout sa grandeur, ce n'est pas le côté populaire que l'on trouve principalement dans les œuvres des dernières années, mais bien l'absolue originalité de son imagination créatrice, sa nature foncièrement musicienne et, par surcroît, son sens aigu du métier et de la technique, qui lui fait, contrairement à Mozart, accorder plus d'importance aux possibilités d'exploitation de ses thèmes qu'à la beauté intrinsèque et à la ligne mélodique de ces thèmes eux-mêmes.

Grâce, d'une part, à une connaissance historique plus étendue, de l'autre à un renouveau d'intérêt pour la musique pré-classique, les jugements de valeur portés sur l'œuvre de Haydn sont soumis depuis quelques années à révision. Les mérites, depuis longtemps reconnus, qu'il s'est acquis dans l'évolution des deux grands genres instrumentaux de la musique classique et romantique, c'est-à-dire la symphonie et le quatuor à cordes, sont demeurés intacts, encore qu'il convienne peut-être de répartir un peu différemment qu'on ne l'a fait jusqu'à présent les lumières et les ombres. Peu à peu notre champ visuel s'élargit et notre vision gagne en clarté. C'est ainsi qu'à la symphonie et au quatuor on peut sans doute ajouter, parmi les genres dans lesquels Haydn a fait figure de pionnier, la sonate pour piano, de même qu'à côté des deux oratorios qui couronnent sa carrière on peut placer sans hésitation et comme leurs égales les grandes messes.

Toute une série de genres n'ont pu être étudiés ici. Mentionnons cependant, parmi les plus importants : des concertos pour piano et divers autres instruments (violon, violoncelle, cor, trompette), des compositions pour baryton, instrument favori du prince Nicolas Esterhazy, des divertissements de toutes sortes, entre autres ceux composés à l'intention du roi de Naples et primitivement intitulés *Notturmi per lire* ; sans oublier des trios à cordes, des danses, des compositions pour orgue mécanique, etc.

Faute d'être publiées — ou de l'être correctement — maintes des œuvres écrites par Haydn dans plusieurs des genres ci-dessus échappent à notre appréciation. Espérons cependant que les années qui viennent nous permettront de compléter notre connaissance de ce génie, en particulier grâce à la publication de ses œuvres complètes. Le terrain à défricher est encore vaste, mais c'est là un travail qui en vaut la peine.

Jens Peter LARSEN.

BIBLIOGRAPHIE

- BRENET, Michel, *Haydn*, Paris, 1909.
 GEIRINGER, Karl, *Joseph Haydn*, Potsdam, 1932.
 GEIRINGER, Karl, *Haydn, a creative Life in Music*, Londres, 1947.
 HUGHES, Rosemary, *Haydn*, Londres, 1950.
 LARSEN, J. P., *Die-Haydn-Überlieferung*, Copenhague, 1939.
 LARSEN, J. P., *Drei Haydn-Kataloge in Faksimile*, 1941.
 NOWAK, Leopold, *Joseph Haydn Leben, Bedeutung und Werke*, Vienne, 1951.
 POHL, C. F., *Joseph Haydn*, tomes I et II, (1875-1882), et H. BOTSTITER, tome III, en allemand, 1927.
 Un catalogue thématique des œuvres de Haydn, dû à Anthony VAN HOBOKEN, est en cours de publication, sous le titre *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (tome I^{er}, Mayence, 1957).
 Une édition critique d'ensemble fut entreprise par Breitkopf et Härtel en 1907, mais seuls 10 volumes furent publiés jusqu'en 1933; la « Haydn Society » (Boston et Vienne), qui projette de la poursuivre, a édité quatre tomes entre 1949 et 1951; d'autres suivront sous peu; l'ensemble comprendra, pense-t-on, environ 75 volumes.

MOZART

LA postérité de Wolfgang Amadeus Mozart ne compte encore que deux siècles, mais atteste déjà une surprenante continuité : la gloire de ce musicien n'a cessé de grandir, sa musique n'a cessé de pénétrer plus profondément dans la vie des hommes et d'étendre son rayonnement. Pas d'éclipse mozartienne, pas de « retour à Mozart » ; depuis les premiers menuets de l'enfant prodige cette musique devient chaque jour un peu plus *la* musique. En cette seconde moitié du ^{xx}^e siècle, Mozart est en tête de liste, par exemple, de tous les compositeurs pour le nombre de représentations de ses opéras ou pour le nombre de disques qui répandent son œuvre. Ce rayonnement n'est pas le fait de telle ou telle partie de son œuvre, plus ou moins bien connue, inégalement pénétrée ; c'est l'ensemble qui est apprécié — ce qui est d'autant plus remarquable que Mozart a cultivé tous les genres, sauf le genre didactique ou théorique. De grands voyageurs de notre temps nous ont rapporté que dans les civilisations les plus lointaines, chez des populations presque isolées du reste du monde, Mozart avait été écouté, qu'il avait eu prise, alors que ni la musique rythmique, si en vogue de part et d'autre de l'Atlantique, ni même le grand Bach n'avaient su opérer semblable séduction.

Ce n'est pas que connaisseurs, critiques ou confrères aient applaudi continûment à ce génie, ni que ses admirateurs eux-mêmes soient d'accord sur la signification et l'interprétation de ses œuvres. Au lendemain du premier opéra à succès, *l'Enlèvement au sérail*, le correspondant viennois du « Magazin der Musik », de Cramer, écrivait qu'il avait « dépassé toute l'attente du public », que « son goût et ses idées nouvelles » avaient transporté et enthousiasmé les spectateurs ; mais l'empereur Joseph II, expression des connaisseurs éclairés de la capitale, hochait la tête et laissait tomber, ironique et irrité : « Trop beau pour nos oreilles et une quantité énorme de notes,

cher Mozart... » L'étonnante introduction dissonante du *Quatuor à cordes* (K. 465) fut l'occasion pour son contemporain, Giuseppe Sarti, d'une acerbe critique : dans son *Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart*, le musicien immortalisé par les *Variations* (K. 454 a) le traitait de pianiste à l'oreille pervertie et — suprême injure ! — de partisan du « système erroné qui divise l'octave en douze demi-tons », cependant que le grand Joseph Haydn admirait cette même page et jurait solennellement au père de son auteur que celui-ci était le plus grand musicien qu'il eût jamais connu. (L'état le plus récent de la critique des textes tente de démontrer que les *Variations* que nous connaissons ne sont pas de Mozart, mais de Sarti, et que les variations de Mozart sur le thème de Sarti sont perdues.)

Une critique aussi vive s'acharna sur la *Flûte enchantée* ; même les romantiques qui se réjouirent de voir Mozart se rallier à l'opéra « allemand » (!) fustigèrent un livret que Goethe trouva admirable (mais dont on rencontre encore des détracteurs parmi nos contemporains), alors que Mozart pouvait constater avec joie « l'enthousiasme recueilli » (*stiller Beifall*) de ses spectateurs populaires du théâtre « Auf der Wieden » et voyait déjà « monter » cette pièce — comme elle le fit effectivement depuis sa création en 1791. Quelques années après l'annonce de la première « Collection complète » de ses œuvres par un éditeur (1797), Beethoven transcrivait l'interlude d'orchestre après la chute du commandeur au début du *Don Giovanni* pour en faire l'*andante sostenuto* de sa fameuse *Sonate en ut dièse mineur*, ce qui ne l'empêcha pas de reprocher à Mozart d'avoir composé une œuvre aussi « immorale »... Clementi, l'un des rares confrères que Mozart traita avec une malveillance certaine, déclarait au début du siècle dernier que l'auteur des *Noces de Figaro* s'était élevé jusqu'aux « frontières de la musique et qu'il laissait loin derrière lui les maîtres anciens et même ceux de l'avenir » tout en lui faisant grief d'avoir emprunté pour le fugato de l'ouverture de la *Flûte enchantée* le thème d'une de ses symphonies ; mais pour Schubert, son œuvre était déjà, comme pour certains de nos contemporains, le paradis perdu de la musique (*Journal intime*, 14 juin 1816).

E. T. A. Hoffmann et Stendhal furent de fervents mozartiens, tout en essayant de faire de leur idole l'idéal

du créateur romantique, de sa mélancolie et de sa philosophie de l'amour. Lamartine le désigna comme « la plus parfaite organisation musicale en une nature mortelle »; Schumann — à la suite de beaucoup d'esthéticiens qui avaient commencé à exploiter le parallèle Mozart-Raphaël — remonta jusqu'à la vision romantique de l'harmonie de la Grèce classique. A la fin de sa vie, Chopin ne pouvait entendre d'autre musique que celle de Mozart; Rossini déclarait en gourmet dans sa retraite de Passy : « Je prends Beethoven deux fois par semaine, Haydn quatre fois, Mozart tous les jours... » Tout en reconnaissant son génie « immense », Wagner estimait que bien des endroits de ses symphonies lui paraissaient traduire en musique « le bruit du service à une table princière... ». Cependant que Brahms, Kierkegaard, Bizet, Thackeray et Mörike par exemple manifestent à son égard des enthousiasmes contradictoires, Verdi le traite un peu dédaigneusement de « quartettista ». Mais c'est aussi à cette époque que se situe le début des véritables études mozartiennes avec les travaux d'Oulybychev (1843) et de Jahn (1856); I. Goschler, chanoine honoraire, directeur du collège Stanislas à Paris, est sans doute le premier à s'intéresser, à partir des lettres de Mozart, à la signification religieuse de cette œuvre dans sa *Vie d'un artiste chrétien au XVIII^e siècle* (1857), mais il se laisse emporter par son sujet en voulant faire voir dans la vie de Mozart le modèle de toutes les vertus chrétiennes...

La publication du catalogue thématique des œuvres de Mozart par Ludwig von Köchel (K), en 1862, fut suivie, une quinzaine d'années plus tard, par celle de l'édition monumentale des partitions elles-mêmes chez Breitkopf. Ce qui eut aussi des conséquences inattendues, comme le remarque A. H. King (*Mozart in Retrospect*, 1955) : « Chefs d'orchestre, compositeurs, musicologues et écrivains se hâtèrent de prendre leurs billets pour des excursions sur les calmes lignes secondaires de l'époque classique, loin de la gare en cul-de-sac du dernier romantisme; le nom de la locomotive qui nous traînait — auraient-ils pu dire avec Samuel Butler — était Mozart. » Mais de grands musiciens, comme Gustave Mahler, Richard Strauss et Ferruccio Busoni, retrouvaient le style mozartien authentique dans les interprétations dont ils transmirent la ligne à des artistes tels qu'Edwin Fi-

scher ou Bruno Walter. C'est à eux que notre temps est redevable d'une plus indiscutable vérité mozartienne, autant qu'aux travaux passionnants de Wyzewa et Saint-Foix, Henri Ghéon, Girdlestone ou surtout du grand Alfred Einstein, auquel nous devons, par ailleurs, la dernière en date des mises au point du catalogue Koechel (1947).

Pourtant les musiciens de notre temps se réclament plus volontiers de Bach, dont une certaine apparence systématique, un certain goût de la recherche des lois éternelles du monde sonore leur paraissent plus encourageants que l'ineffable perfection mozartienne. L'un des plus représentatifs d'entre eux nous le désigna un jour comme le gêneur, comme le créateur dont l'extérieure facilité fait écran par rapport à la musique contemporaine la plus expérimentale. D'autres, comme Darius Milhaud ou Olivier Messiaen — pour ne citer que ces deux noms — ne se lassent pas d'analyser pour leurs élèves les partitions de Mozart. Partant du fait que la bibliothèque assez mince de Mozart contenait un livre fatigué de hautes mathématiques de Joseph Spengler (*Anfangsgründe der Rechenkunst und Algebra*, 1772), d'autres découvrent la prodigieuse structure intérieure d'une musique qui semble pourtant s'épanouir aussi naturellement que la création elle-même sur les ailes de la mélodie. Les études les plus marquantes de cette seconde moitié du ^{xx}e siècle sont orientées vers les aspects de sa musique montrant à quel point il connaissait et maîtrisait le style fugué des compositeurs de l'ère baroque; elles font voir comment les pages fuguées de Mozart (et plus généralement son contrepoint) n'ont rien à envier au cantor de Saint-Thomas.

C'est ainsi que nous prenons conscience de l'universalité en même temps que du caractère unique de Mozart. Il semble qu'Alfred Einstein ait, le premier, exprimé cette vue avec son acuité habituelle dans son passionnant essai, *Grösse in der Musik* (*Notion de grandeur en musique*, 1949). « Le plus universel de tous les maîtres, c'est Mozart. Où se situent les sommets de son art? Dans les concertos pour piano, dans les quintettes à cordes ou dans les opéras bouffes? A-t-il été davantage un compositeur de musique instrumentale ou, au contraire, de musique vocale? » Questions sans réponse puisqu'il a

créé des chefs-d'œuvre définitifs dans tous ces genres, des chefs-d'œuvre dont nous voyons bien que son génie les a sortis une fois pour toutes et des pays qui les virent naître et du temps. Si ce qualificatif ne sonnait curieusement en pareil contexte, on pourrait dire que Mozart est le musicien le plus « international », mieux : le seul qui l'ait été totalement dans l'histoire de la musique. A l'occasion du deuxième centenaire de sa naissance, le Centre national de la recherche scientifique organisa à Paris un colloque international sur *les Influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart* (1956). Tirant des conclusions de l'ensemble des travaux présentés, Roland-Manuel précisa : « Le parangon du classicisme que fait apparaître l'ensemble de vos témoignages nous laisse deviner un homme de proie qui prend son bien où il le trouve — et qui s'en trouve bien. Toujours curieux d'imiter quelqu'un ou quelque chose (comme l'a dit l'un d'entre vous), Mozart reste tout exempt de ce prurit d'originalité qui trahit toujours l'insuffisance de style. Aux grandes périodes organiques où chacun parle la langue de tous, le génie tient à la pureté de l'accent. » Preuve par l'absurde de la même vérité : discutant une œuvre attribuée à Mozart mais d'une authenticité douteuse, tous les spécialistes exprimèrent leur conviction qu'elle n'était pas de Mozart, sans pour autant se mettre d'accord sur un seul des arguments concrets présentés. Ce « concept opérationnel » du caractère universel et unique du musicien fondé sur une connaissance de plus en plus complète de son œuvre rejoint parfaitement, en notre temps, son incomparable popularité.

L'ÉTERNEL VOYAGEUR

L'enfant naquit en la fête de saint Jean Chrysostome (27-1-1756), au carrefour des grandes routes traversant le monde occidental, en cette ville de Salzbourg, qualifiée par le poète Hugo von Hofmannsthal de « cœur du cœur de l'Europe ». Des dons d'une extraordinaire précocité et un père entreprenant lui firent découvrir très tôt l'attrait des grands voyages. Une nature extrêmement vive y trouva son bonheur; elle intrigua les médecins de l'époque qui constatèrent que son cœur battait deux fois plus vite que la normale. S'il est d'autres musiciens dont

la carte biographique est impressionnante, il n'en est pas dont la condition de voyageur traduise si parfaitement le rythme intérieur. Une abondante correspondance de la famille Mozart retrace cette existence trépidante, presque au jour le jour; les lettres de Wolfgang abondent en réflexions sur la musique qu'il entend ou qu'il compose : parfois elles sont construites elles-mêmes comme un rondeau, comme une aria... Il s'y trouve une seule allusion à la nature : elle exprime l'admiration de Mozart pour une grotte qu'un aristocrate avait fait construire dans ses propriétés et dont on jurerait qu'elle est authentique.

En 1762, alors qu'il vient d'avoir six ans, l'enfant qui a déjà composé des pages simples et enfantines sans doute, mais dont l'accent ne trompe pas (et qui nous ravissent encore), fait pour la première fois les deux voyages les plus fréquents de sa vie : celui de Munich et de Vienne (où il joue devant l'impératrice Marie-Thérèse). L'année suivante, il parcourt une bonne partie de l'Allemagne, les Pays-Bas, il séjourne à Paris et à la cour de Versailles, avant de s'embarquer pour la Grande-Bretagne où il passera une année. En 1765 et 1766, il revient dans sa ville natale en retraversant les Pays-Bas, la France, la Suisse, et l'Allemagne. On devine la diversité des découvertes et des impressions musicales : ce furent presque des coups de foudre pour l'école parisienne de clavecin et surtout pour le dernier des fils de Jean-Sébastien Bach, Jean-Christien, dont il a dû entendre avant tout cette *Symphonie en sol mineur*, op. 6 n° 6, dont les échos ne se retrouvent pas seulement dans le cahier d'esquisses de Chelsea (K. 15 p), mais jusque dans l'air de Pamina de la lointaine *Flûte enchantée*. Comment un enfant de huit ans a-t-il pu entrevoir et traduire en musique cet univers de résignation douloureuse ?

Rentré à Salzbourg, Léopold Mozart, créateur sans génie transcendant quoique d'excellent métier, mais pédagogue hors pair, s'emploie à lui faire travailler très à fond ce style « ancien » ou « sévère » qu'on ne trouvait plus guère que dans les compositions pour l'église, moins sans doute parce qu'il avait commencé jadis sa théologie chez les Jésuites ou parce qu'il espérait ainsi faire obtenir une charge de musicien ecclésiastique à son fils que parce qu'il estimait que ce style était la chose la plus précieuse que l'on pût apprendre en cette ère galante. Deux de ses

collègues salzbourgeois, l'excellent Adlgasser et surtout le grand musicien Michael Haydn, se chargèrent d'ouvrir au garçon les arcanes de la science contrapuntique de leur vieux maître, Johann Joseph Fux, le Bach viennois, et peut-être (quoique nous n'en ayons pas les preuves matérielles) ceux du cantor de Leipzig lui-même. Cela n'empêcha pas Mozart de faire des voyages en Autriche et en Moravie; c'est un intermède fort important par ses conséquences et — semble-t-il — fort négligé par ses biographes.

En automne 1767, la famille Mozart partit pour Vienne où devaient être célébrées les noces fastueuses de l'archiduchesse Marie-Joséphine avec le roi Ferdinand de Naples. La fête tourna au tragique par la mort foudroyante de la jeune princesse, victime d'une épidémie de variole qui venait d'éclater dans la capitale autrichienne; Mozart lui-même tomba malade et la famille s'enfuit de Vienne. Léopold amena son fils à Olmütz en Moravie chez une de ses relations salzbourgeoises, le comte Podštatsky, doyen de l'église principale, qui sauva la vie de Wolfgang en faisant appel à un excellent médecin, le docteur Joseph Wolff. Pour remercier son sauveur et la fille de celui-ci — elle aimait la musique et chantait fort bien — Wolfgang leur dédia une ariette sur des vers de J. P. Uz, *An die Freude* (K. 43 b); le texte célébrant la « *Joie, reine des sages* » est d'inspiration nettement maçonnique. Il semble donc que les relations musicalement si importantes de Mozart avec les loges maçonniques datent du voyage à Olmütz en 1767.

Si le séjour tragiquement interrompu à Vienne avait pourtant comporté la découverte de Johann Adolf Hasse et du chevalier Gluck, le premier voyage en Italie devait en apporter bien d'autres. Les Mozart visitèrent en deux ans (1769-1771) tous les centres musicaux importants de la péninsule, de Venise à Turin, de Milan à Naples. L'adolescent put étancher sa soif d'opéra; il arriva que l'amour-propre paternel empêchât Wolfgang d'assister à la création de *Ruggiero* de Hasse, à l'occasion du mariage princier pour lequel il composa sa propre « *festa teatrale* », *Ascanio in Alba* (K. 111); mais le garçon écrira en souriant à sa sœur qu'il connaissait « *heureusement* » par cœur toute la partition, de sorte qu'il avait pu suivre la représentation tout en restant chez lui... Ce

n'est pas seulement le style vocal italien qu'il assimile, mais aussi l'art palestrinien, ce *stile antico* dont l'oracle bolonais, le Padre Giovanni Battista Martini, s'employa d'ailleurs à le faire admettre, après une épreuve en loge, parmi les membres de la docte Académie philharmonique de sa cité. Plus que les enseignements des contrapuntistes comme le célèbre franciscain, ou le comte de Ligniville (au service du duc de Toscane), c'est l'audition des chœurs de la chapelle Sixtine qui l'impressionna. Rentrant d'un office solennel romain, il nota de mémoire une imposante polyphonie qu'il venait d'entendre; bien plus tard il déclarait encore qu'il donnerait volontiers son œuvre pour avoir inventé la mélodie du *Pater* ou de la Préface en plain-chant.

Le voyage fut interrompu brusquement par la maladie du prince-archevêque von Schrattenbach; les Mozart arrivèrent à temps pour ses funérailles solennelles et Wolfgang put tenir l'orgue dans le *Requiem* de son cher Michael Haydn, le 16 décembre 1771 : rien d'étonnant qu'il se souvienne ensuite de cette partition lorsqu'il écrira, vingt ans plus tard, son propre *Requiem* inachevé. Le nouvel archevêque fera de Wolfgang son *Konzertmeister*, le premier violon de sa chapelle privée, ce qui n'empêchera pas ce dernier d'aller faire jouer ses œuvres au cours des cinq années « salzbourgeoises » à Milan, à Vérone, à Vienne et à Munich, tout en composant sur place pour toutes les occasions possibles. Un matin, il apprend l'arrivée du grand violoniste Brunetti; séance tenante, il lui écrit la partie de violon d'une sonate dont il improvisera le soir la partie de clavier; il ne l'écrira que longtemps plus tard, de mémoire. Une grande pianiste française, Mlle Jeunehomme, lui offre l'occasion de composer l'admirable *Concerto en mi bémol* pour piano (K. 271) et aussi celle de la rupture avec son employeur, le comte Colloredo qui ne manquait guère de remarquer que son premier violon n'avait pas assez profité à son goût des leçons des maîtres italiens; Colloredo les avait lui-même entendus lorsqu'il faisait ses études au collège germanique de Rome. Le prince-archevêque estimait aussi que Mozart n'avait pas de quoi se montrer réticent devant ses idées réformatrices de la musique liturgique ou plus généralement religieuse dans un sens populaire; qu'en un mot, ce mauvais esprit méritait tout juste de

manger à la dernière place de la table de ses valets. A la même époque, Joseph Haydn présidait les repas de la chapelle musicale dans la « maison des musiciens » du château d'Esterhaza.

En été 1777, Mozart a vingt et un ans; près de la moitié de son œuvre est écrite. C'est le voyage décisif à Mannheim et à Paris. A Mannheim, il a l'occasion de s'intéresser de près au fameux orchestre qui fut l'un des facteurs déterminants de la création du style symphonique classique, mais aussi à Aloysia et à Constance Weber; l'aînée semble lui avoir inspiré un amour dont il ne se remit jamais; elle épousa l'acteur et peintre Lange qui fit de Mozart l'émouvant portrait inachevé. Wolfgang épousa la plus jeune des deux sœurs, Constance, qui avait comme son aînée une très belle voix de soprano ainsi qu'un penchant certain encore que curieux pour le contrepoint sévère (car il ne se retrouve guère dans l'ensemble de son existence): pourtant, en dépit de ce qu'on a souvent écrit, elle fut pour Mozart une compagne aimante et fidèle; si elle n'a pas su s'élever jusqu'à la compréhension totale de son génie, nous lui devons, indirectement peut-être mais non moins certainement, des œuvres capitales comme la célèbre *Messe en ut mineur* (K. 417 a). Malgré des triomphes musicaux, la découverte des symphonies de Joseph Haydn et la tentation de devenir organiste à Versailles ou à Strasbourg, le séjour en France fut surtout marqué par la mort de sa mère, dont les obsèques eurent lieu à Saint-Eustache à Paris.

Tout cela qui se conjugua avec les courants de la musique du temps provoqua dans la musique mozartienne un bref accès de fièvre « *Sturm und Drang* », orientation préromantique qui fait songer aux *Souffrances du jeune Werther*. Au retour de son grand voyage, le musicien tenta une fois encore de s'acclimater dans sa ville natale: il sollicita et obtint la charge d'organiste de la cathédrale (1779). Il ne la remplit que deux ans; en 1781, c'est une nouvelle rupture, définitive cette fois, avec la ville archiépiscopale. Dès lors, Mozart vivra comme créateur indépendant à Vienne, tout en continuant de rayonner à travers l'Europe, généralement pour monter un opéra ou interpréter une de ses œuvres. Après l'éclatante entrée en scène viennoise de *l'Enlèvement au sérail* et le célèbre tournoi musical avec Clementi devant l'em-

pereur, Mozart épouse, l'année suivante, Constance Weber; l'année précédente, il avait créé à Munich cet *Idomeneo* qui paraît mettre un point final à l'*opera seria* et même à la tradition ramiste tout en anticipant dans son finale celui de *la Flûte enchantée*.

Pourtant ces années viennoises marquent une certaine fixation de l'éternel voyageur, peut-être parce que la capitale autrichienne était, comme il l'écrivit un jour, « das wahre Clavierland » (le pays d'élection du piano). C'est l'approfondissement des relations avec Haydn et Gluck, mais aussi celui de l'œuvre de Haendel, de Bach et de ses fils, notamment à l'occasion des concerts dominicaux chez le baron van Swieten. C'est la rencontre capitale de deux de ses librettistes, l'abbé Lorenzo Da Ponte et le comédien Emanuel Schikaneder. Malgré le succès triomphal de certaines de ses « académies » viennoises et l'accueil chaleureux réservé aux *Noces de Figaro* (1786), c'est à Prague que tout le monde chante dans la rue les airs de cette partition et c'est là que *Don Giovanni* (1787) devient une sorte d'événement national. La fièvre de cette première tchèque est symbolique; la partition ne fut achevée que pendant les répétitions, alors que les parties étaient déjà écrites : l'ouverture fut composée la veille de la première et déchiffrée sous la conduite de l'auteur lors de la création. C'est alors que Mozart obtint le titre de musicien de chambre impérial, mais le modeste traitement annuel de 800 florins, qui y est assorti, ne suffit pas à assainir la situation financière du musicien, pas plus que les leçons particulières et les secours en espèces de ses frères de la loge maçonnique « A l'Espérance nouvellement couronnée ».

Pourtant la renommée et la gloire internationale du musicien sont évidentes pendant ses dernières années; ses opéras sont joués un peu partout à travers l'Europe, dans la version originale comme dans les adaptations les plus fantaisistes. Ses œuvres imprimées paraissent régulièrement; elles se vendent bien. Ni Constance ni Wolfgang n'avaient le sens de l'économie domestique; Constance était assez dépensière et il semble bien que Wolfgang ait eu la passion ruineuse du jeu. Le dernier grand voyage, en Saxe et à Berlin, aurait dû rapporter de nouvelles possibilités matérielles; Mozart varia bien un joli menuet de M. Duport (K. 573), le factotum musical

de la cour de Prusse, mais il ne parvint pas à trouver avec son auteur le contact humain qui aurait fait de lui un allié dans ses démarches. Le 22 avril 1789, il avait pourtant improvisé des heures durant sur l'instrument de J.-S. Bach à Leipzig; le successeur du cantor, Johann Friedrich Doles, lui tirait les registres. Le chœur des Thomaner lui avait fait un accueil exceptionnel en chantant en son honneur un des motets de Bach; Mozart fut transporté par la « nouveauté » de cette musique où il trouvait enfin quelque chose à apprendre : sur la copie qu'il se fit faire de cette partition chantée a cappella, il nota pourtant qu'elle devait être interprétée avec instruments (ce que les études sur J.-S. Bach ont récemment confirmé).

Pendant l'hiver suivant, les danses de Mozart pour les bals de la Redoute ont autant de succès que la reprise des *Noces de Figaro*; pourtant il n'y aura qu'une dizaine de représentations du chef-d'œuvre absolu du théâtre lyrique mozartien, ce *Così fan tutte* sur le meilleur livret de Da Ponte, dont Joseph Haydn suivra les répétitions — et encore, ces dix représentations seront réparties sur la plus grande partie de l'année. En octobre 1790, il donne un grand concert à Francfort à l'occasion des cérémonies du couronnement de Léopold II; le succès en est mince, malgré les splendeurs musicales offertes aux « connaisseurs », d'ailleurs clairsemés. Pourtant le journal de l'un d'entre eux, le comte de Bentheim-Steinfurt, remarque que « Mozart joua un Concert de sa composition qui étoit d'une gentillesse et d'un agrement extraordinaire [K. 459], il avoit un forte Piano de Stein à Augsbourg... Le Jeu de Mozart rassemble un peu à celui de feu Klöffler mais infiniment plus parfait. M. Mozart est un petit home de figure assez agréable, il avoit un habit satin Brune de marine bien brodé, il est engagé à la cour de l'Empereur... » (*sic*).

Au retour, il trouve une offre séduisante pour une saison lyrique à Londres; pourquoi il n'y donna pas suite demeure un mystère. Au début de mars, il joue pour la dernière fois en public : c'est le dernier des concertos pour clavier, celui en *si bémol* (K. 595). Un peu plus tard, les admirateurs du feld-maréchal Laudon peuvent entendre dans le cabinet de figures de cire de M. Müller une étonnante musique mécanique, la *Fantaisie en fa mineur* (K. 594), intitulée aujourd'hui *Adagio et allegro en fa*

mineur. L'été est occupé tout entier par *la Flûte enchantée*, mais Mozart trouve le moyen de composer beaucoup d'autres chefs-d'œuvre, comme le *Concerto en la majeur*, pour clarinette (K. 622) pour Stadler, l'*Ave verum* pour la Fête-Dieu de Baden où Constance fait sa cure, les étonnantes pages d'harmonica pour la virtuose aveugle Marianne Kirchgässner. Et aussi l'opéra pour les fêtes du couronnement à Prague, cette *Clémence de Titus* qui appartient sans doute à un genre qui a vécu mais où son génie répand à profusion la plus belle invention musicale. Un mystérieux émissaire vient lui commander le *Requiem* qu'il n'achèvera pas, mais dont nous sommes incapables aujourd'hui de dire avec précision quelles sont les pages achevées par Mozart lui-même.

A la mi-septembre, en quittant Prague, il avait laissé à la grande cantatrice Josefa Dušek un émouvant adieu, l'aria *Io ti lascio, o cara, addio* (K. 621 a); c'est un peu un adieu à la vie du musicien qui sentait sa santé minée au moment même où tous les succès arrivaient en même temps, celui de *la Flûte enchantée*, la nomination à la cathédrale de Vienne, la souscription nationale de la noblesse hongroise en sa faveur, les invitations plus séduisantes les unes que les autres venant de tous les coins d'Europe. Le 18 novembre, il achève encore et dirige lui-même une cantate maçonnique à la loge (*Eine kleine Freimaurer-Kantate*, K. 623), mais le surlendemain, il est obligé de se mettre au lit. Son état empire rapidement, le docteur Closset ne semble rien pouvoir faire pour lui; on pense aujourd'hui qu'il avait une affection rénale compliquée d'une crise d'urémie. Pourtant le 4 décembre 1791 une légère amélioration se fait sentir et, dans l'après-midi, on peut faire dans sa chambre une lecture des parties achevées du *Requiem*. Dans la soirée, la fièvre remonte, bientôt c'est le coma; il expire le 5 décembre à une heure moins cinq.

Les funérailles eurent lieu le 6 décembre; levée du corps à 15 heures en la chapelle du crucifix de la cathédrale Saint-Étienne et mise en terre dans une tombe paroissiale (Reihengrab) du cimetière Saint-Marx. Ni Constance, ni les frères de la Loge, ni van Swieten ou d'autres amis ne suivirent le convoi. On a voulu expliquer cette évidente anomalie par une tempête de neige; le baron von Zinzendorf a pourtant soigneusement noté

dans son journal pour ce jour-là : « Tems doux. Troi ou quatre brouillards par jour depuis quelque tems » (*sic*). La simplification des cérémonies édictée par l'empereur-sacristain Joseph II n'est pas une raison suffisante. Ce qui est aussi étrange, sinon davantage, c'est qu'on n'ait pas même pris la peine de marquer provisoirement la tombe. Quand il fut question de relever les tombes de ce quartier du cimetière, sept ans plus tard, personne ne put désigner l'endroit où Mozart avait été mis en terre. Mais le comte Deym avait pris le masque mortuaire de Mozart; un moulage en fut remis au jour vers 1950 chez un antiquaire viennois : c'est peut-être, avec le tableau inachevé de Lange, le portrait le plus musical de Wolfgang.

PLAISIR DE LA MUSIQUE

On a dit que les œuvres complètes étaient les ennemies des grands musiciens; on peut être assuré que cette boutade ne s'applique guère à Mozart. Un bon tiers de l'ensemble de sa production si prodigieusement féconde relève en effet du genre musical dont il semble bien que l'on ait aujourd'hui perdu le secret sinon peut-être le goût : cette musique qui naît des circonstances, qui ne cherche qu'à plaire, à divertir, sans que son auteur abandonne pour autant sa personnalité et son génie. Cette musique n'a rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui le fond sonore ou ce qu'un musicien d'esprit avait naguère dénommé musique d'ameublement; les partitions que Mozart dédia au seul plaisir de la musique ne sont même pas celles dont Napoléon disait qu'elles n'empêchent point de penser à ses affaires (éloge qu'il adressait à ses musiciens favoris comme Paisiello et Cimarosa). Elles se gardent seulement de toucher en l'auditeur ces sources d'idées noires que les esprits sensibles exaltèrent sous le nom de mélancolie; elle exalte, au contraire, l'allégresse rythmique, la bonne humeur des globules rouges et offre un support aux rêveries agréables, si elle n'imité pas carrément, à l'adresse du prince-archevêque et de ses hôtes, les borborygmes de la digestion...

Un nombre imposant de ces partitions est intitulé *divertissements*. Malgré cette étiquette commune, elles sont d'essence fort diverse; on y découvre aussi bien les œuvres les plus travaillées de la musique de chambre (ou

même de cette musique que nous qualifions aujourd'hui de symphonique) que des sérénades ou fonds musicaux pour les fêtes de plein air, d'où l'abondance des parties pour instruments à vent plus sonores que les cordes. L'origine commune de toutes ces compositions doit être cherchée dans la suite ancienne, adaptée et transformée en vue d'utilisations variées. La *sérénade* — on le devine — est généralement offerte le soir, en l'honneur d'un personnage de qualité, alors que la *cassation*, plus populaire et presque familiale, est destinée habituellement à être jouée sous le balcon d'une belle, *gassatim* (dans la ruelle), et l'on a voulu voir dans cette filiation étymologique incertaine l'explication du titre de ces compositions. Le divertissement est moins défini dans son but; il sert aussi bien de musique de table que de pièce en concert.

Regardons d'un peu plus près. Voici un *Septuor en ré majeur* (K. 251) et qui porte le titre autographe *Divertimento à 7 stromenti di Amadeo Wolfgang Mozart. Luglio 1776*, ce qui précise clairement la date de la composition et même le lieu puisque nous savons que Wolfgang se trouvait en juillet 1776 à Salzbourg. Malgré les hautbois et les deux cors s'ajoutant aux cordes, ce divertimento n'est pourtant pas une musique à ciel ouvert; le jeune maître l'écrivit, peut-être même l'improvisa, pour le vingt-cinquième anniversaire de sa sœur Nannerl. Lorsqu'on joue aujourd'hui cette partition, il n'y a plus guère que les spécialistes pour s'apercevoir, théories en main, qu'il s'agit d'une production hâtive, parce qu'il y manque par exemple un trio dans l'un des menuets... On reste au contraire en admiration devant une perfection de forme si rarement égalée. Ce qui nous ravit dans cette musique d'anniversaire pimpante, c'est le côté indéniablement français de la partition : il y a le hautbois solo que Mozart orthographie à la française dans son manuscrit, instrument français par excellence et dont les virtuoses éminents étaient français à l'époque. Il y a aussi les thèmes qui ont l'air de chansons de chez nous, quoiqu'elles aient toutes jailli de l'imagination de ce gamin génial. Il y a toute l'œuvre créée, semble-t-il, pour accompagner quelque tapisserie Louis XV ou pour sonoriser une toile de Watteau.

Une introduction presque martiale d'une énergie endiablée : la jeunesse et la vie débordante. Les soli narquois et vifs du hautbois pourraient bien être les paroles du discours malicieux de Wolfgang à sa sœur pour son anniversaire (qu'on relise, pour les bien comprendre, les vers qu'il lui adressa la veille de son mariage!). Suit le premier menuet, digne mais

point guindé; il comporte un trio pour les cordes seules sur le rythme de la polonaise (« entrée de nobles seigneurs polonais à la cour du roi de France »!). Le troisième mouvement est en forme de rondeau, mais sur un rythme plus retenu, *andantino*. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'on y rencontre l'un des thèmes les plus caractéristiques du ballet que Mozart écrivit un peu plus tard et à Paris pour Noverre sous le titre *les Petits Riens...* Pour qui connaît l'argument de ce ballet très Boucher, voilà qui en dit long sur l'espièglerie mozartienne; mais on se garde d'insister. On peut se demander ce qu'en pensa S. E. Mgr Colloredo, dont on sait la rigueur, lorsqu'on le lui offrit comme musique finale tel jour de novembre à la cour salzbourgeoise.

Si l'on n'avait pas encore compris les intentions du musicien, les trois derniers mouvements se chargeraient de préciser les idées. Rien de plus français que le deuxième menuet qui est un thème varié. Suit un rondeau *allegro assai* mêlant des rythmes de ronde populaire aux échos de chasse. Un délicieux intermède en mineur, confié au hautbois solo et qu'accompagnent les batteries des cordes, n'est peut-être pas seulement délicieux; qui sait les tourments qu'il cache ou qu'il veut faire entrevoir à la « sœur chérie »? Et la musique d'anniversaire s'achève par une *marcia alla francese*; il ne pouvait en être autrement. Mais quelle poésie sonore dans une marche: d'ailleurs la marche, elle aussi, est en forme de rondeau! Or on peut ignorer parfaitement les circonstances et les particularités de ce divertissement et en apprécier tout le charme. On peut aussi analyser les autres divertissements et constater qu'il n'y en a pas un qui ressemble rigoureusement à un autre; le moule de chacun d'entre eux semble avoir été brisé dès la dernière note écrite.

Parmi les sérénades, on trouvera des partitions ingénieusement conçues pour répartir les sonorités à travers l'espace ou développer à partir de l'ancien concerto grosso cette plasticité parfois recherchée en soi par nos contemporains pour ses effets stéréophoniques. C'est le cas de la *Sérénade en ré majeur* (*Serenata notturna*, K. 239) qui combine deux ensembles, l'un composé d'un quatuor à cordes soliste, l'autre d'un ensemble rehaussé de timbales, ou encore de ce *Notturmo*, toujours en *ré majeur* (K. 269 a), dans lequel concertent quatre groupes composés chacun de quatre parties de cordes et de deux cors. Parmi les réussites les plus surprenantes, il faut citer aussi cette *Sérénade* (K. 370 a) que Mozart appelle *Gran Partita* et qu'il confie à un orchestre à vent aux timbres

d'une grande richesse, haut en couleurs : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors de basset, 4 cors, 2 bassons et un contrebasson. Il arrivera aussi que, sans y prendre garde, le musicien passera les frontières entre les genres en écrivant une *Nacht-Musique* (K. 384 a) pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons s'ouvrant sur un *allegro* étrangement tourmenté en *ut mineur* :



EX. 1.

On ne sera pas surpris de retrouver cette œuvre étonnante sous une forme plus « sévère » cinq ans plus tard, lorsque le musicien en fera son *Quintette à cordes* (K. 516 b).

La dernière des sérénades de Mozart, la fameuse *Petite Musique de nuit* (K. 525) rejoint d'ailleurs ce qu'il est convenu de considérer comme les formes pures, puisqu'il s'agit d'un quatuor à cordes renforcé par une contre-basse à l'unisson. Cette *Sérénade en sol* voisine avec l'invention du lied romantique (*Abendempfindung*, K. 523) et avec *Don Giovanni*. Mais elle n'a pas le lyrisme nostalgique de l'un et pas davantage la passion tourmentée, le fond métaphysique de l'autre. Elle est beauté en soi, sérénité. On y trouve une écriture très serrée, polyphonique, des modulations audacieusement neuves, des séquences en mineur d'un chromatisme prophétique : le génie pousse en avant, de toute sa force, le développement de la musique, même dans une simple sérénade. On voudrait relever à ce propos, comme une clé spirituelle de ce joyau, une rencontre thématique qui ne semble guère avoir intéressé les commentateurs : dans la célèbre *Romance en ut*, le deuxième mouvement de l'œuvre dans sa forme actuelle (car il lui manque peut-être un menuet), Mozart reprend une de ses musiques les plus heureuses : l'air de Belmonte dans le deuxième acte de *l'Enlèvement*, « *Wenn der Freude Tränen fliessen* » ; les larmes de la joie, c'est bien l'univers de Mozart.

Si toute l'abondante littérature de divertissements, cas-sations et sérénades dérive de l'ancienne suite de danses, la danse pure, fonctionnelle comme on dit aujourd'hui, a également intéressé Mozart; ce n'est pas seulement la nécessité du pain quotidien qui poussa le maître à écrire ces séries de menuets et contredanses pour les bals de la Redoute à Vienne. On connaît au moins une bonne centaine de danses de Mozart, parfois pour des instruments inattendus relevant de leur timbre caractéristique une matière orchestrale toujours riche et contrastée; une *Danse allemande* (K. 600) évoquera par un solo de piccolo le canari, une autre (K. 605) une promenade en traîneau en utilisant notamment deux cors de poste et cinq clochettes. Il n'est que de comparer ces compositions apparemment descriptives avec d'autres œuvres du même genre nées dans ce siècle friand de pittoresque (et notamment avec les compositions de Leopold Mozart) pour mesurer toute la distance qui sépare le génie, même fonctionnel, d'une honnête imagination et du solide métier de l'artisan.

Parmi ces danses fort nombreuses, il faut faire une place à part aux menuets. « Quand j'éprouve en faisant un vers un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse produire. » C'est Musset qui l'écrivit à son frère et on imagine que Mozart a dû ressentir un battement de cœur de ce genre chaque fois qu'il écrivait un menuet. On ne saurait imaginer la musique de Mozart sans menuet. Sa première œuvre connue est un menuet, cette ravissante danse toute simple (K. 1); sa dernière page achevée, quelques semaines avant sa mort, c'est encore un menuet grave, majestueux et presque religieux, le duo « *Lasst uns mit geschlungenen Händen* » (K. 623), cet hymne à la fraternité de tous les enfants de Dieu qui est devenu l'hymne national autrichien. Depuis la première ronde enfantine jusqu'à cette danse grave, c'est toute la vie de Mozart. Mais le dernier menuet gardera un peu de la fraîcheur première. « Il n'est de beaux génies que ceux qui gardent dans leur perfection quelque enfance » (M. Barrès).

Entre ces deux menuets qui délimitent la route terrestre de Mozart, il y a tous les autres menuets de ses œuvres. Ceux des sonates, des symphonies, des divertissements, des sérénades, celui de *Don Giovanni*... On pourrait faire une esthétique musicale de Mozart à partir de ses menuets; on se perdrait en contemplation devant les menuets des *Symphonies en sol mineur* (K. 183 et K. 550) par exemple, ou devant celui de la *Symphonie*

en mi bémol (K. 543). Mais le menuet de Mozart à l'état pur, avec la seule ambition d'être une bonne et authentique musique de danse, plus exactement même musique pour faire danser, on le trouve dans les *Menuets* pour les bals de Vienne (K. 585, 599, 601 et 604). Le XIX^e siècle aurait déploré cette confusion des genres : l'auteur du *Requiem* et de la *Messe en ut mineur* fournisseur de musique de bal ! Il s'est apitoyé sur le génie obligé de faire cette musique utilitaire pour subsister. Nous retrouvons un sentiment plus juste des relations profondes. Il n'y a pas deux musiques, la grande et la légère ; il n'y a que la musique, qu'elle soit de prière ou de danse, et puis celle « que c'est pas la peine », comme disait Chabrier : et celle-là on l'a faite aussi bien pour les bals que pour les messes.

Un divertimento de Mozart pousse le plaisir de la musique jusqu'à la plaisanterie tout court : un *Sextuor en fa majeur* pour cordes et deux cors (K. 522) qu'il intitule *Une plaisanterie musicale* (*Ein musikalischer Spass*). Wolfgang nous donne dans ces pages divertissantes et étranges à la fois une sorte d'esthétique *a contrario* en montrant comment il ne faut pas faire. Dans les quatre mouvements d'une symphonie classique, mais inversés, pour ajouter encore à la satire, il brosse la caricature du mauvais compositeur, du musicien auquel ne manque pas seulement le génie mais encore quelques tours fondamentaux de son métier et qui par-dessus le marché n'a aucun goût. On a voulu y voir trop souvent une raillerie à l'endroit des interprètes incapables ; Einstein remarque que les fausses notes trop calculées, comme celles des derniers accords par exemple (qui sont dans des tons différents) exprimeraient plutôt la rage et le désir de vengeance d'excellents interprètes contre l'incapable qui les oblige à jouer pareilles sornettes. Les défauts les plus courants de la musique médiocre de son temps y sont rassemblés en quelques pages et ridiculisés avec une habileté consommée tout en amusant auditeurs et interprètes ; comme Mozart a dû malgré tout se forcer pour aligner tout cela !

Un orchestre à cordes et deux cors — quelles merveilles ont fait avec cela un Carl Stamitz ou Mozart lui-même ! Ici ce n'est qu'enchaînements maladroits de formules éculées, écriture vide, lourdeur du phrasé instrumental, modulations qui seraient attendrissantes si elles n'étaient ridicules à force de prétention. Et le *fugato* du

dernier mouvement, d'une incapacité insigne, imaginé par le compositeur qui a écrit la *Fugue en ut mineur* (K. 426)! Malgré tout Mozart reste le maître incomparable qu'il est, même dans cette plaisanterie. Si nous n'avions que la partition anonyme, sans titre indiquant les intentions sarcastiques, nous n'aurions pu nous y tromper : le thème de l'*adagio cantabile* nous aurait appris que nous avions affaire à un très grand maître se moquant des mauvais fabricants :



Ex. 2.

Il est bien regrettable que nous ne connaissions pas la circonstance précise et savoureuse qui est à l'origine de cette partition : il ne fait pas de doute que Mozart visait ici quelqu'un ou quelque chose.

Toujours dans la perspective du plaisir de la musique, voici un grand nombre de *Concertos* pour instruments à vent et pour violon. Celui pour basson, le premier en date, puisqu'il se situe en 1774 (K. 186 e), montre une écriture presque disproportionnée à la destination de l'œuvre : très contrapuntique, très travaillée ou en imitations, alors que les autres concertos de cette espèce inclinent plutôt vers le style aimable et galant. Ce caractère singulier s'explique peut-être parce que sa composition se situe parmi les litanies, les vêpres et les messes salzbourgeoises. Mais il faut dire aussi que cette gravité, cette dignité de style conviennent à merveille au caractère particulier du basson, narquois peut-être, mais toujours un peu grave et distant, les doigts de Madame la Marquise faisant poum-poum sur la table, comme dirait Claudel. De toute manière, l'*andante ma adagio*, qui est le centre de gravité musical, est une grande et pure rêverie, une de ces pages de poésie qui sourdent du son même de l'instrument sans le secours d'aucune image, d'aucune idée, fût-elle musicale et qui ne pouvaient être conçues que par Mozart.

Il y a un grand et noble *Concerto en sol* pour flûte

(K. 285 c) et surtout un *Andante* isolé pour le même soliste (*ut majeur*, K. 285 e) qu'il faut mettre à part parce qu'il s'élève évidemment au-dessus du seul plaisir et qu'il dégage un silence intérieur, une atmosphère de contemplation; certaine modulation en *sol mineur* découvre d'ailleurs des abîmes généralement ignorés par cette partie de son œuvre. Il y a aussi le *Concerto en ré majeur* pour hautbois (K. 285 d) que l'on joue souvent à la flûte. Il aurait été destiné à un certain Ferlendis, de Brescia, que Haydn entendit pourtant sans enthousiasme à Londres, puisqu'il note dans son journal : « souffle médiocrement »... C'est une sorte de petit opéra bouffe instrumental dont le caractère se dessine dès les premières mesures évoquant l'introduction d'un grand air d'opéra. Après un *andante* d'atmosphère (échappant comme bien des pages de Mozart à toute analyse), le finale offre l'un des airs les plus ravissants et les plus populaires de Blondine « *Welche Wonne, welche Lust* ». Mozart a dû l'écrire au retour d'une soirée d'opéra et il n'est pas étonnant qu'il s'en soit souvenu lorsqu'il écrivit *l'Enlèvement au sérail*. Peut-être était-ce une musique de fiançailles ?

Lors de son voyage à Paris de 1778, Mozart écrit le célèbre *Concerto en ut majeur* pour flûte et harpe (K. 297 c), partition hautement originale notamment parce qu'elle révèle une fusion personnelle de trois formes alors en pleine évolution : celles du concerto, de la symphonie concertante et de la sérénade. La *Symphonie concertante en mi bémol* pour hautbois, clarinette, cor, basson et orchestre (K. 297 b), composée vers la même époque, n'est pas moins originale : ni symphonie avec parties obligées, ni quadruple concerto, mais chef-d'œuvre certain. Les concertos dédiés à sa tête de Turc *obligée*, le corniste Leutgeb (pour qui il ne dédaignait pas d'écrire la partie soliste en plusieurs couleurs...) sont des bijoux de poésie instrumentale. Quand on connaît tout cela, on ne peut que regretter très vivement que deux partitions concertantes très originales n'aient pas été achevées : un concerto pour violon, alto et violoncelle et surtout un autre pour violon et piano, dont l'auteur se proposait de jouer lui-même la partie de clavier.

Le violon concertant n'a intéressé Mozart qu'à une seule et brève époque de sa carrière, celle qui suivit sa nomination au poste de *Konzertmeister*, c'est-à-dire de

premier violon ou violon solo de l'orchestre archiépiscopal. En effet, les cinq concertos authentiques pour le violon ont vu le jour entre les mois d'avril et de décembre 1775 à Salzbourg. Remarquons en passant qu'il n'y a que ces cinq concertos authentiques pour violon parmi les huit partitions qui circulent sous son nom; le concerto *Adélaïde* est une amusante mystification; celui en *mi bémol* n'est sûrement pas de Mozart et celui en *ré* (K. 271 i) ne peut être de lui, du moins dans sa forme actuelle; il doit s'agir d'esquisses arrangées par une autre main. De toute façon il y a une telle unité dans les cinq concertos de 1775 (K. 207 en *si bémol*, K. 211 en *ré majeur*, K. 216 en *sol majeur*, K. 218 en *ré majeur*, K. 219 en *la majeur*) qu'ils constituent bien un tout. (Si on inclut le couronnement du genre, le *Concerto en mi bémol* pour violon et alto, on retrouve le cycle des quintes : *sol-ré-la-mi bémol-si bémol*). Et le dernier, celui en *la*, établit des normes de perfection qu'il paraît difficile de dépasser dans le même genre. D'ailleurs, ne serait-ce pas l'une des raisons pour lesquelles le compositeur n'y est jamais revenu par la suite ?

D'autres raisons ont pu jouer qui tiennent au genre et à l'instrument. Le concerto pour violon était une forme ancienne, bien fixée notamment depuis Vivaldi, Tartini et Nardini. Le mouvement classique, symphonique, ne l'avait guère transformé; il y avait simplement adapté ses conceptions mélodiques et dynamiques nouvelles. A proprement parler, même les œuvres romantiques, peu nombreuses au demeurant, en regard de la production du siècle précédent, n'apportent rien de fondamentalement neuf dans ce domaine. Tandis que le concerto pour clavier était, à l'époque de Mozart, une forme toute jeune, dans laquelle bien des choses restaient à faire. Le concerto pour piano-forte était pratiquement à inventer, si l'on excepte quelques pages de Friedemann et de Jean-Christien Bach. La transformation de ce genre depuis le premier jusqu'au dernier concerto de Mozart, séparés par près de vingt ans de vie, est prodigieuse; elle équivaut à la création d'un genre nouveau. Si l'on y pense, on comprend que le concerto pour violon l'ait moins intéressé. Il reste que sa contribution est d'importance; trois au moins de ces concertos sont d'immortels chefs-d'œuvre sous la forme la plus immédiatement accessible et

aimable : aussi appartiennent-ils au répertoire permanent des concerts.

C'est ici que se place une partition étrange dont l'appellation non contrôlée de « symphonie concertante » semble avoir empêché de prendre la mesure exacte. Le *Concerto en mi bémol majeur* pour violon, alto et orchestre (K. 320 d) serait bien plutôt, comme le remarque Einstein, l'aboutissement de sa série de concertos pour violon ; il a été composé en 1779 et l'on peut supposer, avec une très grande vraisemblance, qu'il était destiné à être interprété par les excellents musiciens de l'Électeur palatin, cet orchestre de la petite résidence de Mannheim que Charles Burney avait qualifié d'armée de généraux parce que chacun de ses membres était « aussi capable de dresser les plans que de les exécuter ». En effet, lorsqu'on lit la partition, on devine que le compositeur a dû avoir à sa disposition deux solistes de grande classe du genre d'Ignaz Fränzl, le violoniste qu'il avait connu à Mannheim et pour qui il esquissa à la même époque le double *Concerto en ré majeur* pour piano et violon (K. 315 f). Mozart a noté la partie d'alto de cette œuvre en *ré majeur* ; l'interprète doit donc accorder son instrument un demi-ton plus haut et obtient de la sorte une sonorité beaucoup plus brillante, plus lumineuse, qui tranche sur celle des altos de l'orchestre. Un détail de ce genre montre à quel point Mozart avait la préoccupation de la manière dont ses œuvres sonneraient concrètement.

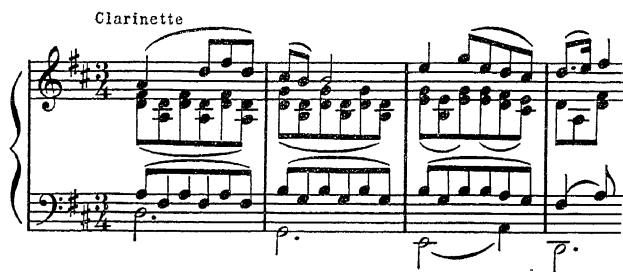
Dès les premiers accords *allegro maestoso*, on sent la maturité de l'homme et du musicien. Pendant son voyage à Paris et à Mannheim, Mozart a approfondi la notion de la vraie grandeur, il est devenu « adulte » ; il exprime avec force cette expérience nouvelle. L'orchestre est d'une richesse et d'un coloris presque inusités ; les altos sont divisés comme les violons, les hautbois écrits dans un registre peu habituel qui les dote d'une gravité jusqu'alors inconnue. L'*andante* est dans cette tonalité d'*ut mineur* qui était déjà celle de la partie centrale de la première symphonie de l'enfant (K. 16) ; l'impression profonde de cette page qu'on aurait tort de romantiser (car Mozart n'est jamais romantique) n'est pas entièrement effacée par la contredanse endiablée qui sert de finale étincelant à ce double concerto (*presto*). On comprend très bien que Mozart n'ait plus écrit de concerto pour cordes après celui-ci, car cette œuvre est un point final, une somme ; elle fut créée par un jeune homme de vingt-trois ans.

Bien sûr, le *Concerto en la majeur* pour clarinette et orchestre mérite une place à part, ne fût-ce que parce qu'il date des derniers mois de la vie du musicien et qu'il porte le K. 622 et qu'après lui il n'y aura plus qu'une cantate pour la loge maçonnique (K. 623) et le *Requiem* inachevé. Pourtant Mozart parle de son finale comme du « rondo pour Stadler », d'une œuvre destinée à servir un virtuose patenté et ami, d'une musique destinée avant tout à plaire. S'il a une gravité et une élévation incomparable, surtout dans le mouvement central, pur comme un chant d'oiseau, c'est que Mozart se sait au seuil de l'éternité; il ne croit pas pour autant qu'il faille abandonner ce but essentiel de sa carrière qui fut de répandre la joie de vivre. En écoutant ce sommet de la musique on songe au verset claudélien : « Ah, que c'est beau de vivre et que la gloire de Dieu est immense ! » Mais on remarque aussi avec quelle extrême économie de moyens, avec quelle retenue, avec quelle pudeur suprême on touche ici à des régions si hautes du plaisir musical qu'il faudrait l'appeler béatitude.

La plus grande partie de ses œuvres offre la particularité de parfaitement sonner avec des effectifs fort différents; la *Sérénade en sol majeur* (*Eine kleine Nacht Musik*, K. 525) par exemple est aussi efficace avec un simple quintette qu'avec un grand ensemble de cordes et avec toutes les formations intermédiaires. L'interprétation des œuvres de Mozart demande avant tout un style et un goût qui peut — paradoxalement — manquer au quintette à cordes et être rendu de façon idéale par un ensemble à cordes de quarante musiciens. L'utilisation des instruments authentiques, si précieuse dans le cas de J.-S. Bach ou même encore de la seconde génération de Mannheim, voire chez le grand Haydn lui-même, ne constitue plus dans la musique de Mozart un apport essentiel, même dans ces nombreuses partitions bâties sur les combinaisons des timbres pour le plaisir des auditeurs les plus divers. On voit à quel point la musique de Mozart est réussie en elle-même, à quel point ses formes les plus sociales et les plus fonctionnelles sont en même temps des chefs-d'œuvre intemporels. Mozart a explicitement prévu, par exemple en écrivant certains de ses concertos, que les parties d'orchestre pouvaient être interprétées par un seul instrumentiste; à l'inverse il n'est nullement héré-

tique de jouer à l'occasion avec une grande formation ses œuvres de musique de chambre.

Cette musique de chambre relève pour une bonne partie du même genre de musique « occasionnelle » que toutes les œuvres précédentes. C'est le cas notamment des *Quatuors* pour flûte et cordes, hautbois et cordes, d'une *Sonate* pour basson et violoncelle, d'une série de brèves et ravissantes *Sérénades* ou *Divertimenti* pour deux clarinettes et un basson, de douze *Duos* pour deux cors, d'un *Quintette* pour cor et cordes et de l'admirable *Quintette en la majeur* (K. 581) pour clarinette et quatuor à



Ex. 3.

cordes que Mozart écrivit, en automne 1789, pour le même clarinettiste Anton Stadler auquel il dédia le célèbre concerto, deux ans plus tard; évidemment le *larghetto* de cette œuvre — une tranquille et sereine pensée musicale — dépasse déjà le cadre habituel de ce genre de musique (voir ex. 3), mais c'est justement le miracle mozartien que la musique faite pour le seul plaisir des oreilles et au gré des jours, des virtuoses rencontrés, des nécessités du service ou des liens de l'amitié, que cette musique parfaite en soi, et immortelle, frôle toujours les régions réputées réservées à cet art que l'on dit « pur ».

Ce glissement, cette sublimation sont plus sensibles encore dans un certain nombre de compositions pour cordes seules, sans qu'on doive classer ces pages dans le même genre que les œuvres proprement symphoniques ou pianistiques. Peut-être est-ce la sonorité précise et presque un peu abstraite des cordes qui est à l'origine de ce changement d'orientation. Le fait que Mozart a trans-

crit pour cordes une *Fugue* qu'il avait d'abord conçue pour deux pianos (K. 426) pour la doter d'un grand et surprenant prélude pour quatre parties de cordes, l'*Adagio et fugue en ut mineur* (K. 546), qu'il ait transcrit des fugues du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach et une des plus belles fugues de son fils aîné, Wilhelm Friedemann Bach, pour trio à cordes en les dotant, elles aussi, d'admirables préludes (K. 404 a) semble bien confirmer l'hypothèse. Pourtant, même ici, nous restons dans la musique de circonstance puisque les fugues avaient été « découvertes » au moment même où Mozart les arrangea et que Constance avait un goût pour la musique travaillée, contrapuntique, d'autant plus surprenant qu'elle avait été élevée en un milieu où le style ancien était officiellement honni, puisque Mannheim était une citadelle de la « musique nouvelle »; de là à la soupçonner d'une pointe de snobisme, il n'y a pas loin et certains des biographes ont allégrement (et un peu complaisamment) franchi le pas.

On est surpris de constater que l'on néglige aujourd'hui encore les chefs-d'œuvre accomplis que sont les deux *Duos* pour violon et alto (K. 423/4), que Wolfgang composa en toute hâte pour « dépanner » son ami vénéré Michael Haydn; même avec une très grande et sincère admiration pour ce maître salzbourgeois, on ne peut pas ne pas mesurer l'ampleur du génie mozartien en comparant ces deux partitions aux quatre précédentes sorties de la plume du frère de Joseph Haydn. Il s'agissait de faire une série de six duos, commandée par S. E. Mgr Colloredo, et Haydn avait été pris de court pour les achever en temps voulu; Mozart composa sur-le-champ les deux partitions manquantes qu'il ne vit aucun inconvénient à laisser présenter et publier sous le nom de Michael Haydn. Il y a aussi un trio à cordes datant de septembre 1788 et que Mozart appelle dans son catalogue *Divertimento*; il comporte d'ailleurs deux menuets, mais il suffit de l'entendre pour deviner que ce *Trio en mi bémol*, K. 563, (la symbolique maçonnique est dans l'énoncé même) écrit pour son ami et frère F.*.* M.*.* Michael Puchberg est une intime confidence mozartienne.

Dans les quatuors et quintettes à cordes, ce phénomène est de plus en plus fréquent; il semble difficile, dans bien des cas, de ranger ces œuvres dans l'une des catégories que nous avons bien été obligés d'énoncer pour commen-

ter l'œuvre mozartien. On ne sait pas pour qui ou pour quoi le jeune musicien qui venait d'avoir quatorze ans écrivit à Lodi, en Italie, son premier *Quatuor à cordes*, et cela d'autant moins que le finale, un rondeau, ne fut conçu que quatre ans plus tard à Vienne. Le musicien n'y suit pas encore le schéma architectonique du quatuor classique, puisqu'il commence par un *adagio* pour continuer par un *allegro* sur lequel s'enchaîne un menuet; mais il est certain qu'il existe peu de preuves aussi frappantes de son unique génie que cette grande page, ce premier *adagio* par lequel un jeune garçon entre de plain-pied dans un genre tout neuf pour s'y manifester tout de suite avec un chef-d'œuvre d'envergure (K. 73 f) :



Ex. 4.

Mozart écrira encore vingt-deux quatuors après ce premier chef-d'œuvre; les douze premiers marqueraient plutôt une régression par rapport à l'étonnant début. Pourtant, après une longue pause, le musicien composera dix grands quatuors, dans le sens classique du terme, dont il dédiera les six derniers à Joseph Haydn, le maître incontesté du genre, qui était aussi un maître à ses yeux et dont on sent très nettement que Mozart a assimilé les enseignements. Il lui arrivera de pousser plus loin que le maître; c'est le cas, par exemple, dans l'introduction polytonale du *Quatuor en ut majeur* (K. 465) improprement appelée « dissonante ». Il y apparaît que Mozart a parfaitement compris tout ce que l'on pourrait tirer d'une écriture moins directement liée à la tonalité et à l'harmonie classique; mais il apparaît non moins clairement qu'il n'a pas estimé devoir poursuivre en ce sens et c'est avec un plaisir évident qu'il fait suivre cette introduction prophétique d'un *allegro* parfaitement tonal, parfaitement chantant, et dont les thèmes semblent être emprun-

tés à la musique vocale italienne. C'est d'ailleurs l'un des caractères les plus frappants de toute sa musique instrumentale; l'application de la « cantabilité » italienne à toute l'invention mélodique; l'idéal d'une voix humaine bien ronde, bien timbrée et par-dessus tout bien conduite est de toute évidence le sien. Il ne devait jamais cesser d'être celui de ses interprètes; la beauté horizontale et en quelque sorte indépendante des lignes d'une partition mozartienne est essentielle à sa compréhension musicale, à sa beauté; c'est seulement dans cette perspective que l'on s'aperçoit à quel point l'héritage polyphonique de longs siècles de musique européenne reste présent dans toutes ces pages, apparemment écrites au fil de la plume et des circonstances.

L'idéal mozartien du quatuor à cordes, son harmonie connaturelle, se trouve peut-être dans le mouvement central du *Quatuor en ré majeur* (K. 575), un *andante sotto voce* en la bémol majeur dans lequel les quatre partenaires « concertent » au sens le plus parfait de ce terme. Si on l'a écouté attentivement, on ne peut admettre de voir classer dans les quatuors à cordes trois partitions datant des premiers mois de 1772 et que l'on voit figurer, soit parmi les *Divertissements* (à cause d'une indication apocryphe sur l'autographe), soit dans cette forme de musique de chambre pour solistes; ces trois partitions pour quatre parties de cordes (K. 125 a, K. 125 b, K. 125 c) sont évidemment symphoniques, alors que les quatuors et les quintettes à cordes sont justement les seules compositions de musique de chambre de Mozart qu'il faut interpréter avec des instruments solistes.

C'est une fois de plus l'anecdote qui explique la plus grande partie des quintettes à cordes de Mozart : remarquons qu'ils sont écrits, comme ceux de Boccherini ou de Beethoven, pour deux violons, deux altos et violoncelle. Les plus beaux d'entre eux, les quatre derniers en date, ont été écrits dans l'espoir qu'ils seraient agréés par le roi de Prusse dont Boccherini était alors compositeur attitré; le roi lui-même jouait du violoncelle. Il est bien regrettable que le musicien n'ait pas pu achever la série projetée de six au moins de ces quintettes et que la détresse l'ait obligé ensuite à offrir les premiers en souscription, car parmi ces pages on trouve un des sommets de la musique, ce *Quintette en sol mineur* (K. 516)

achevé le 16 mai 1787 à Vienne (Mozart ajoute même l'endroit, ce qui est significatif : *Landstrasse*). Alfred Einstein lui a consacré l'une des plus belles pages de son livre.

Nous n'aimons pas, le lecteur l'aura remarqué, les métaphores ni les paraboles; et pourtant ce qui se passe ici ne peut sans doute se comparer qu'à la scène du jardin de Gethsémani. Il faut vider le calice au breuvage amer, et les disciples sont endormis. Que l'on compare avec les rares mouvements que Haydn ait écrits dans le mode mineur : ceux de la *Symphonie en ut mineur*, du *Quatuor des cavaliers*, du *Quatuor en ré mineur*, op. 65, de la *Symphonie en ré mineur*, n° 80, Haydn ne peut s'empêcher de faire la reprise en majeur, il ne supporte pas longtemps les ténèbres ni les pensées sombres. Mozart, lui, conclut son exposition dans la tonalité correspondante du mode majeur, mais pour revenir inexorablement au mode mineur dans la reprise. Ce retour est inéluctable. Et le menuet n'a d'autre sens que celui-ci : « Non point comme je veux, mais que Votre volonté soit faite. » Dans le trio, un rayon de consolation céleste déchire les nuages, mais le retour au menuet proprement dit est inévitable. L'*adagio ma non troppo* a l'accent d'une prière, prière d'une âme isolée, tout entourée d'abîmes; et les nombreux soli ainsi que l'équivoque enharmonique qui précède le retour à la tonique, sont, à ce titre, bien symboliques. Le dernier mouvement est introduit par une sorte de cavatine d'un sombre héroïsme, confiée au premier violon, et passant ensuite en *sol majeur*, mais c'est le mode majeur empreint de désolation particulier à Mozart en tant de ses dernières œuvres; aussi bien le thème de ce rondo semble un peu trop trivial pour former le dénouement des trois mouvements précédents et son retour, après les divers épisodes, est, chaque fois, quelque peu choquant.

LA MUSIQUE PURE

Avec la musique de chambre pour cordes l'optique des œuvres mozartiennes s'est modifiée; nous pénétrons dans un domaine où la création personnelle, au sens que l'on donne à ce mot depuis Beethoven par exemple, joue le premier rôle, même si la commande reste la grande inspiratrice et si Mozart n'a pour ainsi dire jamais écrit une de ses grandes partitions sans « occasion » extérieure, pour le seul motif qu'il sentait le besoin profond de composer de la musique et plus précisément telle musique. Dans cette musique « pure », il faut citer avant tout les symphonies. Pourtant la symphonie mozartienne n'ap-

paraît pas immédiatement comme l'œuvre autonome que nous connaissons par exemple sous le qualificatif « Jupiter »; elle commence par s'insérer tout simplement dans la production courante de l'époque, qui était énorme, naissant au fur et à mesure des besoins de la vie des concerts; il était très rare qu'une symphonie fût jouée deux fois, du moins au même endroit, à moins que ce ne fût à la demande expresse de quelque aristocrate qui en était le dedicataire ou qui l'avait commandée.

Évidemment la symphonie écrite dans ces conditions ne semble rien avoir de métaphysique; elle ne cherche pas d'abord à être un message très personnel. Il ne faudrait pas pour autant en exclure le sentiment, ni même la confiance. Il y a des œuvres de jeunesse de Joseph Haydn par exemple qui sont fort expressives et même un peu romantiques avant la lettre. Il faut en tout cas comparer les partitions symphoniques de Mozart, à part les toutes dernières, à la centaine de symphonies de Haydn que nous connaissons. Seulement le maître d'Es-terhaza composa sa première symphonie à l'âge de vingt-sept ans et les quelque vingt dernières, les plus importantes, après la mort de Mozart et sous son influence. Tandis que la première symphonie de Mozart date de 1764 — elle est donc l'œuvre d'un enfant de huit ans! — et la dernière de 1788. L'ensemble de ses cinquante symphonies se répartit sur vingt-quatre ans; celles de Haydn sur un demi-siècle.

En étudiant l'ensemble de ces partitions symphoniques, on remarque un phénomène semblable à celui qui se produit dans l'œuvre de Joseph Haydn. Au fur et à mesure que la forme s'affirme, se précise, que le contenu affectif s'approfondit, les œuvres s'espacent. Mozart écrit de moins en moins de symphonies, alors que les sonates et les concertos continuent de naître par groupes et ensembles, avec souvent une recherche cyclique dans les tonalités respectives. Dans les symphonies, il n'y a que deux exemples de cette tendance : les deux trilogies, celle de la fin (les trois dernières) et celle de 1773-1774 dans laquelle se retrouvent deux des trois tonalités de la fin. Cette première trilogie est annoncée par une œuvre fort caractéristique, la *Symphonie en mi bémol* (K. 166 a) du printemps 1773. On comprendra son importance si on sait comment son auteur l'utilisa à la fin de sa vie.

Au cours de cette année 1773, Mozart eut à composer de la musique de scène pour un drame mystico-philosophique dû à la plume médiocrement inspirée d'un baron-fonctionnaire autrichien, Tobias Philipp von Gebler, sous le titre *Thamos, roi d'Égypte*. Le librettiste avait espéré une musique du chevalier Gluck, mais celui-ci ne fut guère séduit par le texte et fit traîner la chose. En attendant et pour ainsi dire à défaut de meilleure solution (!) on s'adressa au jeune Mozart, mais en limitant très strictement ses interventions à des entractes instrumentaux et à quelques chœurs. Quelques années plus tard, en 1779, le compositeur reprit son œuvre, l'augmenta d'un mélodrame et l'adapta à un nouveau livret, extrait d'une pièce française d'A.-M. Lemierre, *la Veuve du Malabar*. Cette pièce connut pendant longtemps un gros succès sur les scènes d'Europe; cette époque était sensible au chagrin de la veuve inconsolable qui, ne pouvant supporter la séparation, se précipite dans les flammes d'un bûcher (indien, bien entendu). Le Berlinoïse Karl Martin Plümicke, dont Wilhelm Friedemann Bach composa un *Lausus und Lydia* très malheureusement perdu, adapta l'œuvre de Lemierre sous le titre de *Lanassa*.

C'est dans cette dernière vision que Mozart entendit la pièce à Francfort en 1790. Elle ne lui déplut point. Qui sait si cette soirée ne joua pas un rôle déterminant dans la naissance de *la Flûte enchantée* ? Mais la musique de scène pour le baron von Gebler ne comportait pas d'ouverture. Le livret de *Lanassa* en voulait une. Mozart puisa dans ses œuvres de l'époque et y choisit une page dont le sentiment déchaîné se prêtait admirablement à cette fonction : la *Symphonie en mi bémol* (K. 166 a) justement. On voit son importance par cette utilisation ultérieure : Mozart la rapproche directement de l'ouverture de son dernier opéra. Elle débute d'ailleurs par de grands accords tutti, puissamment frappés, auquel répond un sujet en croches descendantes. La rudesse rythmique du premier thème tout autant que la plainte intense du second donnent à cette œuvre un caractère dramatique qui fait songer moins à telle *Symphonie en ut* (n° 52) de J. Haydn composée vers la même époque qu'à la célèbre ouverture de Beethoven pour *Coriolan*. Une suite de modulations très expressives, colorées avec une grande richesse de timbres, prépare le second mouvement, un *andante* à 2/4 en *ut mineur*, page aussi finement écrite que violemment sentie. La manière dont les violons dialoguent entre eux ou avec les altos montre Mozart en possession d'une maîtrise nouvelle; elle indique aussi dans quelle direction allaient ses recherches symphoniques. Le rondo final n'est peut-être pas de la même hauteur d'inspiration ou d'une facture comparable; mais les grands sentiments — Mozart l'a dit lui-même — ne doivent jamais être poussés jusqu'à l'excès.

La première trilogie symphonique s'ouvre sur une partition en *ut majeur* (K. 173 e, novembre 1773) qui se signale immédiatement par une émotion plus profonde que les nombreuses symphonies de jeunesse et aussi par un travail thématique plus délicat, plus élaboré; son mouvement central présage déjà les grands adagios et le finale avec ses dialogues entre les solos des deux violons et le tutti, comme d'ailleurs le crescendo endiablé qui le termine, évoque à nouveau le monde du théâtre. On voit à quel point la naissance de la grande symphonie mozartienne est liée à son tempérament dramatique. La partition symphonique qui la suit de près, celle en *sol mineur* (K. 183) confirme cette orientation, avec les syncopes mouvementées de l'orchestre, les contrastes dynamiques aussi nouveaux dans le genre que l'unité presque cyclique des thèmes, le dernier mouvement renouant ostensiblement avec le début. Peut-être cette symphonie était-elle destinée à l'église : ce serait une *Passionsmusik* pour le carême salzbourgeois de 1774. Il est bien possible que Mozart se soit souvenu en l'écrivant de l'impression profonde que lui avait laissée à Londres la *Symphonie en sol mineur* op. 6 n° 6 de Jean-Christien Bach.

Dans le troisième volet de la trilogie, dans la *Symphonie en la majeur* (K. 186 a), l'instrumentation est moins éclatante que dans les deux pages précédentes, mais ce dépouillement dans les ressources des timbres semble servir encore la concentration de l'inspiration créatrice. Les cordes ne sont renforcées que de deux hautbois et de deux cors. Le début de l'œuvre est l'un des plus beaux qu'on ait imaginés pour une symphonie; c'est l'ébauche souriante du grand chef-d'œuvre dramatique en *sol mineur* (K. 550), une ébauche qui est un chef-d'œuvre en elle-même. Le finale *con spirito* est irrésistible; aujourd'hui encore il électrise une salle de concert. Le menuet même semble vouloir se transformer pour devenir un petit scherzo beethovénien, mais il le fait avec une grâce, avec une tranquille et sereine perfection qui ne sera jamais l'apanage de Beethoven. Il faudrait faire une analyse détaillée de toute cette partition pour comprendre le travail original dont abondent ces pages dans lesquelles Mozart joue souverainement avec toutes les possibilités de la forme sonate. L'*andante con sordini* en *ré majeur* est une invention très spécifique de son auteur, c'est le

« vert paradis des amours enfantines » selon Amadeo Chrysostome Mozart...

L'habitude qui s'est répandue aujourd'hui de jouer les symphonies de Mozart avec un effectif réduit, au maximum les quelque vingt-cinq à trente musiciens d'un orchestre de chambre, n'est pas dans le goût de son auteur. Nous avons là-dessus un témoignage très précis, bien révélateur du style de ses œuvres, même si l'on tient compte de la sonorité moins éclatante des instruments de son temps. Le 11 avril 1781, le compositeur écrit à son père à propos de l'exécution d'une de ses symphonies chez le maître de chapelle Bonno (K. 338, en *ut majeur* « sans menuet ») : « J'ai oublié de vous raconter la dernière fois que cette symphonie a magnifiquement marché et qu'elle a eu tout le succès possible. Il y avait 40 violons, les vents étaient tous doublés, 10 altos, 10 contrebasses, 8 violoncelles et 6 bassons... » Cela fait un total de soixante-quatorze musiciens, c'est-à-dire l'effectif moyen de l'orchestre symphonique contemporain.

La parfaite possession d'une forme élaborée, équilibrée, classique, se manifeste aussi par la rapidité avec laquelle il lui arrivera d'écrire une de ses partitions symphoniques maîtresses, celle dite de *Linz* (K. 425 en *ut majeur*). Dans une lettre datée du 31 octobre 1783 par Wolfgang à son père, on peut lire : « Mardi 4 novembre, je vais donner une académie au théâtre ici (Linz). Comme je n'ai aucune symphonie dans mes affaires, j'en écris une en toute hâte en prenant mes jambes à mon cou... » Ponctuellement, trois jours plus tard, le lundi 3, il inscrit l'œuvre achevée — partition et parties d'orchestre! — dans son catalogue; on croit rêver, d'autant plus que la partition affirme sa qualité exceptionnelle dès l'introduction *adagio*, d'une majesté pré-Beethovenienne (puisque'il est entendu que chaque fois que Beethoven s'inspire des sommets mozartiens, Mozart annonce Beethoven). Dans le finale impétueux, on sent déjà la puissance de la *Symphonie* « de Prague » (K. 504), l'imposant portique de la trilogie finale.

Cette *Symphonie en ré majeur* destinée au public qui a peut-être le mieux compris Mozart de son vivant, celui en tout cas que le musicien préférerait, celui de la capitale tchèque, ne comporte pas de menuet mais on pourrait imaginer que l'immense

adagio d'introduction, beaucoup plus étendu que ceux des symphonies de Haydn par exemple, joue en fait le rôle de quatrième mouvement. S'il n'y a rien de comparable à ce portique, ni chez Haydn, ni chez Beethoven, c'est que justement il n'est pas tributaire du romantisme à venir, il est grandeur en soi. Nous savons qui a révélé cette voie nouvelle à Mozart : un maître longtemps négligé et maltraité par Wolfgang lui-même, Clementi, auquel il a d'ailleurs emprunté le premier thème de l'*Allegro* qui nous apparaît aujourd'hui comme une « première version » du fugato de l'ouverture de *la Flûte enchantée*. Document précieux : nous connaissons un brouillon de ce mouvement (Mozart en faisait très rarement) : ce ne sont que canons et polyphonies ! Il est vrai que l'on retrouve ici comme une sublimation de la puissance rythmique des *Concertos brandebourgeois* de Bach. Dans l'*andante*, on reconnaît une version orchestrale d'un air de Don Ottavio dans *Don Giovanni* et, dans le finale, on perçoit l'écho très net du duo de Chérubin et de Suzanne au deuxième acte des *Noces de Figaro* : tout au long de ses grandes symphonies, Mozart nous ramène au monde central de l'opéra.

Un an et demi plus tard, c'est la grande triade. On a discuté sur la succession réelle des trois œuvres, sur leur gradation et sur le sens de ce groupement dans le catalogue de Mozart. Si l'on songe que ces trois partitions se situent dans la période d'incubation de *Così fan tutte*, une comparaison peut nous faire approcher du mystère. Entre *Don Giovanni* (l'opéra « romantique » — et l'on comprend dans quel sens il faut prendre ce mot ici) et le chef-d'œuvre final de *la Flûte enchantée*, nettement apollinien (on voit le parallèle possible avec les *Symphonies en sol mineur* (K. 550) et *Jupiter* (K. 551), il y a *Così fan tutte*, le plus mozartien des opéras de Mozart, la quintessence de son style lyrique qu'il est sans doute téméraire de vouloir psychanalyser. Car *Così* aussi — comme la *Symphonie en mi bémol* (K. 543) — est essentiellement dépourvu de toute « intention », il est jeu libre, joie de la musique sans aucune arrière-pensée, Mozart enfin ! C'est ce même équilibre que l'on retrouve dans la triade symphonique. Entre la *sol mineur*, symphonie « romantique », et la *Jupiter* apollinienne, il y a la *Symphonie en mi bémol*, la plus mozartienne des symphonies de Mozart. Il est même superflu d'invoquer à son propos, comme on l'a fait, la maçonnerie, malgré la tonalité et la prédominance des bois, surtout des clarinettes éminemment maçonniques,

car on est bien plus près de *Così* que de la *Flûte* musicalement et spirituellement.

L'introduction lente de cette *Symphonie* (K. 543) est plus importante encore que celle de la *Symphonie de Prague*. Les grands coups frappés ne sont ni les coups du grand maître, ni ceux du destin. Les gammes montantes et descendantes sans arrêt, le trouble profond, l'audace harmonique presque inouïe et aussi certains chromatismes, tout cela semble introduire dans un autre monde, une sorte d'au-delà du bien et du mal. L'*andante* de la *Symphonie* (K. 550) est en *mi bémol*, lui aussi; cette tonalité est l'expression de la gravité sereine. Les romantiques eux-mêmes, qui firent un sort à cette symphonie, ne s'y sont pas trompés. Ni Berlioz, ni Schumann n'ont vu dans cette œuvre l'explosion d'une passion. Ils y lurent la danse d'une statue grecque, descendue du fronton ou d'une frise de Phidias; Richard Wagner s'imprégnait de l'atmosphère d'au-delà que dégagent ces pages, malgré les basses qui paraissent monter des abîmes vers la lumière. Si l'on peut parler de mélancolie à propos de ce morceau, c'est en songeant à certaines répliques des vents, mais c'est une mélancolie des anges, la mélancolie sur la seule tristesse de n'être pas des saints, selon la formule de Léon Bloy. Par ailleurs, le chromatisme prend ici cette allure « moderne » qui, pour certains critiques, annonce toujours *Tristan*...

Quinze jours après la dernière note de la *Symphonie en sol mineur*, la *Jupiter* est achevée à son tour. On songe à la déclaration solennelle de Rossini à Pauline Garcia, lorsque celle-ci fit l'acquisition de l'autographe de *Don Giovanni* : « Je voudrais m'agenouiller devant cette sainte relique, c'est le plus grand maître de tous, c'est le seul qui ait eu autant de science et autant de génie que de science. » Le premier mouvement est héroïque, les ressources du bithématisme, ses multiples oppositions et combinaisons dans la forme sonate sont admirablement utilisées, mais dans la seconde partie Mozart introduit un troisième sujet qui est une véritable mélodie, un air d'opéra bouffe écrit quelques mois plus tôt pour le *Gelosie fortunata* d'Anfossi : *Un bacio di mano* (K. 541). Même lorsqu'il écrit le chef-d'œuvre de la symphonie de concert, de cette musique qui sera pour le monde de la musique pure le centre de gravité idéal, comme l'opéra dans le

domaine du chant, Mozart se réserve cet hommage discret mais indiscutable à « l'ample comédie aux cent actes divers et dont la scène est l'univers ».

Au contrepoint serré et au chromatisme du menuet s'ajoute encore, pour renforcer l'unité et souligner le caractère unique de la symphonie, l'esquisse du thème sur lequel sera bâti le finale; lorsque ce thème apparaît à découvert dans le dernier mouvement, il lui en viendra une signification nouvelle. Ce thème n'est pas nouveau dans l'œuvre de Mozart, il avait été employé plus d'une fois, notamment dans une messe et dans une sonate pour violon et piano; c'est dans le finale de cette symphonie qu'il s'exprime de manière complète et définitive. Ce finale a inspiré une imposante littérature, surtout aux musiciens créateurs réfléchissant sur leur art. Cela se comprend si l'on remarque qu'il est l'aboutissement de toute la musique symphonique du XVIII^e siècle et même un aboutissement en soi, un adieu à jamais dans le même sens que le second mouvement de la *Sonate* op. 111 de Beethoven. Dans cette construction grandiose et inégalée, le génie de Mozart semble avoir touché les frontières de l'art des sons, atteint à une de ces limites au-delà desquelles il n'y a plus, selon l'admirable mythe balzacien du *Chef-d'œuvre inconnu*, que le retour au chaos primitif. On comprend très bien que certains estiment, à la suite d'Henri Ghéon, que ce finale émeut plus, frappe plus, comble plus que le finale de la *Symphonie* avec chœurs. Il offre une concentration unique en son genre des trois grands moteurs de la musique : le chromatisme, le contrepoint et « l'expressionnisme » (primauté du message personnel de portée universelle).

L'UNIVERS DU CLAVIER

En abordant cet univers éminemment mozartien de la musique pour clavier — toutes les partitions où il intervient sont en effet à mettre à part — il faut dire un mot de l'instrument auxquelles ces pages ont été destinées. Il est certain que Mozart n'a écrit ni pour le clavicorde, ni pour le clavecin, mais pour le pianoforte moderne, même si les instruments dont il a pu disposer n'avaient pas la puissance du grand Steinway mis au point dans le courant du XIX^e siècle. Le 17 octobre 1777, Mozart écrit :

« Cette fois il faut que je commence tout de suite par les pianofortes de Stein. Avant d'avoir vu quelque chose de la façon de Stein, c'était les pianos de Spaeth que j'aimais le mieux; mais à présent, je dois donner la préférence à ceux de Stein, car ils étouffent la résonance beaucoup mieux que ceux de Ratisbonne. Quand je frappe fort, je peux laisser le doigt sur la touche, ou le relever; le son cesse au moment même où je le fais entendre. Je puis faire des touches ce que je veux : le son est toujours égal; il ne tinte pas désagréablement, il n'est pas trop fort, ou trop faible, ou tout à fait manquant... Non, il est partout bien égal. Stein, il est vrai, ne livre pas ses pianos à moins de trois cents florins, mais la peine et l'application qu'il leur consacre ne se peuvent payer. Ses instruments ont surtout cet avantage sur les autres, qu'ils sont faits à échappement. Or, sur cent facteurs de pianos, pas un ne s'occupe de cela; et pourtant, sans échappement, il est absolument impossible qu'un piano ne tinte pas ou ne continue pas à vibrer après coup. Ses marteaux, quand on appuie sur les touches, retombent dans le moment même sur les cordes placées au-dessus d'eux, soit que l'on continue à presser la touche, soit qu'on la laisser aller. Quand Stein a terminé un de ses pianos, il s'assied d'abord, comme il me l'a dit lui-même, et essaie toute espèce de passages, de traits et d'intervalles, puis il polit, il travaille, jusqu'à ce que l'instrument rende bien tout, car il ne travaille que dans l'intérêt de la musique et non pour son seul intérêt propre, sans quoi il aurait tout de suite fini. Il se porte garant que la table d'harmonie ne se brisera ni n'éclatera. Quand il a terminé celle d'un piano, il l'expose à l'air, à la pluie, à la neige, à l'ardeur du soleil, à tous les diables... pour qu'elle éclate; et alors il y colle de petits morceaux de bois, pour qu'elle devienne tout à fait solide et résistante. Il est enchanté si elle se fend, car désormais il ne lui arrivera plus rien. Souvent il y fait lui-même des incisions pour la recoller ensuite et la rendre bien solide. »

Cette lettre montre sans ambiguïté que les œuvres pour clavier de Mozart sont bien destinées, dans l'esprit de leur auteur, au piano moderne. Mais il faut savoir que le mécanisme des pianofortes du XVIII^e siècle et l'exiguïté de leurs touches ne permettaient pas de dépasser un certain tempo; le *presto* mozartien correspond à peu près à un *allegro* assez vif de nos jours : nous en avons la preuve dans un document récemment retrouvé. Mozart avait réglé lui-même le mécanisme d'un instrument reproduisant sa *Fantaisie en fa mineur* (K. 594) (*adagio-allegro-adagio*) : son exécution durait exactement huit minutes (C. M. A. : *Beschreibung der K. K. privilegierten durch den*

Herrn Hofstatuarius Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien, Vienne, 1797, p. 76-77). Par ailleurs, la sonorité des instruments du temps était plus transparente, plus riche en harmoniques aiguës. Ces particularités observées, on remarquera que les tempos mozartiens font ressortir automatiquement les phrasés et la valeur expressive des ornements, deux soucis dont nous connaissons la constante préoccupation chez le musicien.

S'il n'est pas question de parler à propos des œuvres pour clavier de Mozart de clavecin ou de clavicorde, il est beaucoup moins sûr que certaines d'entre elles n'aient pas été pensées davantage pour l'orgue que pour le piano. La question a été posée pour la première fois dans toute son ampleur par le Docteur Hanns Dennerlein dans une étude parue en 1959 (*Mozart-Jahrbuch*, 1958); depuis, des études, des publications et des essais sur des instruments appropriés (notamment ceux de Johannes Proeger sur l'orgue Stumm de Kirchheimbolanden que Mozart toucha en 1778) semblent confirmer que nous pouvons retrouver dans certaines pages classées, en particulier parmi les œuvres pour clavier, sinon des compositions purement organistiques, du moins des pages permettant de se faire une idée du style d'orgue de Mozart. Il est certain — les témoignages en abondent — que ses contemporains estimaient l'organiste au moins autant que le pianiste : c'était déjà le cas du garçon de huit ans à la cour de Londres et de Versailles : c'est encore le cas du jeune maître voyageant dans les Pays-Bas, en Italie ou en Autriche. On sait qu'il fut nommé *Hof-und-Domorganist* à Salzbourg, le 17-1-1779 sur sa demande, par S. E. Colloredo; auparavant, il avait cherché, sans succès, à obtenir les postes d'organiste à Versailles et à la cathédrale de Strasbourg. Pendant ses derniers grands voyages (Prague, Dresde, Leipzig), l'organiste se manifeste encore et le 5 mai 1791, Mozart est nommé second maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne, avec droit de succession, toujours à sa demande; à la même époque, il avait posé sa candidature au poste d'organiste de la cathédrale et il est appelé en compagnie d'Albrechtsberger, comme expert, pour la réception d'un nouvel orgue viennois (paroisse de Saint-Laurent).

Il suffit de jouer à l'orgue certaines pages réputées pianistiques pour s'apercevoir qu'elles conviennent

mieux encore à cet instrument : l'écriture contrapuntique très serrée — que certains de ses contemporains ont d'ailleurs reprochée à Mozart en qualifiant ses improvisations d'organiste de « sombres » et « enchevêtrées » — pouvait induire à le supposer. C'est ici que se situent par exemple le *Prélude et fugue en ut majeur* (K. 383 a) [le manuscrit de la fugue porte *andante maestoso* « pour éviter surtout qu'on ne la joue trop vite », écrit Mozart à sa sœur], l'*Intrada* suivie d'un *allegro* fugué dans le mode phrygien (K. 385 i), l'*Allegro* (K. 189 i) et la *Fugue en sol mineur* (K. 375 e) qui s'enchaînent fort bien, la *Gigue en sol majeur* (K. 574), mais aussi le fameux *Adagio en ut mineur* pour cordes (K. 546), le *Capriccio en ut majeur* (K. 300 g), les *Fantasies en ut mineur* (K. 385 f) et en *ré mineur* (K. 385 g) et peut-être même le célèbre *Adagio et Fugue en si mineur* (K. 540) [il faut l'avoir joué ou entendu pour s'apercevoir combien il se prête aux registres de l'orgue classique], l'*Andante et fugue en la majeur* pour violon et piano (K. 385 e), et — bien entendu — la grande *Fugue en ut mineur* pour deux claviers (K. 426), puisque nous savons que l'on jouait à quatre mains sur l'orgue ce genre de compositions au temps de Mozart.

Un religieux de Prague, le P. Norbert Lehmann, moine au Strahov, a noté — comme il a pu — le début d'une fantaisie contrapuntique improvisée par Mozart en automne 1787; il suffit de rapprocher cette esquisse des œuvres que l'on vient d'énumérer pour être assuré que ces pages reflètent bien le style de Mozart à l'orgue. Les témoins de ses improvisations à l'orgue rapportent qu'il affectionnait particulièrement les grands pleins jeux (*in organo pleno*) et ce détail explique en bonne partie l'écriture de ces pages. Quoique nous sachions que les deux grandes *Fantasies en fa mineur* (K. 594 et 608), ainsi que le *Rondo* (K. 616) n'ont pas été destinées à l'orgue mais à un instrument mécanique pourvu de rouleaux — Mozart s'est expliqué précisément à ce sujet —, le caractère objectif et contrapuntique de ces pages donne, lui aussi, de précieuses indications sur le style de l'organiste Mozart. Il importe de remarquer que l'expression profonde de ces pièces est obtenue surtout par une parfaite rigueur de l'interprétation : elle est dans l'écriture elle-même.

Par contre, il ne faudrait pas parler du style d'orgue de

Mozart à propos des 17 *Sonate all'epistola* pour clavier et ensemble instrumental plus ou moins important. On sait que le musicien les écrivit à Salzbourg parce que le prince avait remplacé le chant du graduel, du verset alleluïatique ou du trait par un intermède instrumental. Dans une lettre au Padre G. B. Martini, à Bologne, le musicien s'est expliqué fort clairement sur la situation de la musique d'église à Salzbourg; il estimait sans doute que c'était une conception très contestable qui avait fait remplacer ces chants liturgiques par un intermède instrumental, aussi écrit-il des mouvements de concertos qui ne sont pas moins profanes et qui — à quelques exceptions près — ne comptent pas parmi ses inventions majeures. A ses yeux, les conceptions de pastorale musicale de S. E. Mgr Colloredo ne méritaient probablement pas mieux que cela; peut-être s'amusait-il à souligner le contraste par ses propres improvisations d'orgue à la cathédrale pour le début et la sortie des grand-messes...

Avant d'aborder la partie proprement pianistique, il faut citer encore les deux compositions pour harmonica, instrument à clavier dont les petits marteaux frappent sur des cloches de verre. Mozart les écrivit pour une virtuose aveugle, Marianne Kirchgässner; il l'a fait en y mettant tout son génie. Il suffit de lire l'*Adagio en ut majeur* (K. 617 a), « musique des sphères » au sens propre, pour s'en convaincre. Mais le grand chef-d'œuvre, c'est l'*Adagio et rondo* (K. 617) pour harmonica et un quatuor composé d'une flûte, d'un hautbois, d'un alto et d'un violoncelle. L'œuvre s'inscrit dans le catalogue de Mozart à la date du 23 mai 1791; la qualité de la composition n'échappa pas à la critique. Lorsque la virtuose de vingt et un ans la créa dans son académie du 19 août suivant au Kärntnerthortheater, la « Gazette de Vienne » lui en fit les plus vifs compliments et releva l'heureuse conjonction sonore de cet ensemble inusité.

Mozart connaissait l'instrument depuis sa jeunesse; dès le séjour à Londres il avait entendu une Miss Davies donner un récital sur ce piano à clochettes de verre. En 1773, il eut l'occasion d'en jouer lui-même dans la maison viennoise du célèbre Dr Mesmer et Léopold rapporte, dans une note du 12 août de cette année, que Wolfgang s'en servit fort bien. La réussite de cette grande composition en deux mouvements concis est bien le pendant instrumental de l'*Ave verum*, comme le

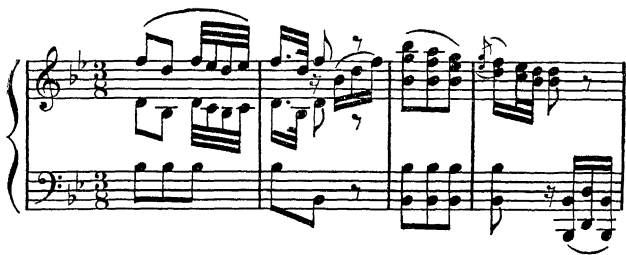
remarque Alfred Einstein. L'*adagio* commence en *ut mineur*, le ton tragique et désolé du répertoire mozartien; mais on module rapidement et le *rondo* se meut dans la tranquille et olympienne affirmation d'*ut majeur*. Il n'est pas impossible que Mozart ait voulu exprimer dans ces pages une philosophie de la vie à l'usage de la courageuse musicienne aveugle, qui était d'un caractère doux et joyeux au dire de ses contemporains. Malgré les épreuves de la vie humaine, c'est la lumière de l'éternité qui domine sa carrière; les yeux fermés aux beautés terrestres sont plus accessibles à la contemplation de la patrie véritable. On ne peut s'empêcher d'évoquer, en écoutant le *rondo*, les rondes d'anges de Fra Angelico da Fiesole.

« J'ai écrit deux grands concertos — puis un quintette qui a reçu un accueil extraordinaire. Je le tiens moi-même pour le meilleur que j'aie encore écrit, de ma vie... il comporte un hautbois, une clarinette, un cor, un basson et le pianoforte... Ah, que je voudrais que vous ayez pu l'entendre... Et comme il a été joliment exécuté! » Cette lettre datée de Vienne (10-4-1784) livre une des confidences les plus révélatrices du musicien sur son œuvre. Le musicien tient ce *Quintette en mi bémol* (K. 452) pour « le meilleur qu'il ait encore écrit de sa vie ». C'est donc une œuvre capitale. Le musicien regrette que son père n'ait pas pu l'entendre : il faut que la qualité sonore en soit bien particulière; il ajoute même dans la lettre « qu'il s'est fatigué en le jouant », c'est donc que sa partie de clavier est très difficile à bien interpréter...

L'autographe de cette œuvre hors série fait partie du fonds Malherbe de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris et on connaît aussi — chose fort rare chez Mozart — toute une série d'esquisses montrant que l'œuvre a été longuement travaillée et mûrie. Wolfgang avait les meilleures oreilles qu'un musicien ait jamais possédées; il s'en est servi dans ses pages, car tout cela sonne d'une façon vraiment merveilleuse! Le problème sonore à résoudre n'était pas commun : les quatre instruments à vent, avec le cor assez massif, sont parfaitement fondus avec le timbre du pianoforte, si bien fondus à la vérité que la différence entre l'ancien pianoforte et l'actuel instrument de concert est à peine perceptible, pour peu qu'on s'attache à respecter le mariage des pâtes sonores. Un chef-d'œuvre dont le compositeur est entièrement satisfait! Ce

qui n'a pas empêché les éditeurs d'arranger cette œuvre précieuse, de lui enlever l'essentiel en l'adaptant pour trois instruments à cordes et piano...

Un *largo* solennel sert d'entrée en matière. C'est une entrée digne d'une symphonie; on frôle toujours, au long de ces pages, les limites du concerto et de la musique symphonique, mais on ne les dépasse jamais. Les effets les plus rares et les plus riches sont obtenus par les seuls acteurs du quintette. L'atmosphère de ce début solennel en *mi bémol*, avec ses trois accords du tutti et les trois couplets du piano, semble anticiper déjà celle de *la Flûte enchantée*. Œuvre de la pleine maturité où domine cette sérénité que nous connaissons bien par les compositions des deux dernières années. Après l'*allegro*, ce sont les quatre vents qui ouvrent le *larghetto* et le piano leur répond :



Ex. 5.

Musique de nuit ou de contemplation ? On ne sait; c'est bien le même climat que dans le *Quintette* avec clarinette (K. 581) ou dans le mouvement central du *Concerto en si bémol* pour piano (K. 595), un rien de tendresse en plus à peine. Et d'adorables chromatismes ! Comment rester tonal sans user les ressources de la tonalité ? Comment évoquer un monde d'une diversité de nuances infinie sans sortir des habitudes de langage, sans que jamais une modulation, pour audacieuse qu'elle soit, heurte les auditeurs ? Comment écrire pour le seul plaisir des oreilles et tout de même faire de la musique « pure » ? Mozart l'a démontré ici.

Un an et demi plus tard, Mozart invente une forme nouvelle en écrivant coup sur coup deux *Quatuors* pour violon, alto, violoncelle et piano. Il y avait eu des œuvres apparemment semblables chez les fils de Bach, mais le clavier n'y joue encore qu'un rôle dérivé de l'ancienne basse continue ou, à l'opposé, on frôle le concerto pour

clavier. Dans le *Quatuor en sol mineur* (K. 478), au contraire, c'est la musique de chambre la plus haute, d'une difficulté d'exécution certaine au demeurant et dont le contenu, passionné et sombre, est présent dès le premier unisson du tutti. Sur le plan de la musique de chambre, du dépouillement et de la maîtrise à la fois des moyens, voici le pendant des symphonies en *sol mineur*, en moins accessible, si on peut dire. Il paraît que l'éditeur ne l'apprécia pas et qu'il renonça à demander à Mozart une série de trois partitions similaires. Le musicien en écrivit un autre pourtant, quelques mois plus tard, en *mi bémol* cette fois (K. 493) et en cherchant à simplifier un peu la charge des interprètes; moins tragique, l'œuvre reste pourtant d'une essence qui ne se livre point à la première expérience, elle est évidemment destinée à ceux qui n'ont pas, comme Mozart, « de longues oreilles ».

La tradition veut qu'une autre partition d'une qualité sonore fort rare, le *Trio* pour piano, clarinette et alto (K. 498, en *mi bémol* encore!) ait été esquissée pendant que le compositeur jouait aux quilles avec ses amis Jacquin, à Vienne, quelques mois après la première des *Noces de Figaro*. Ce n'est pas impossible, puisque Mozart a confié qu'il composait presque sans arrêt « dans sa tête ». Franziska Jacquin, sœur de Gottfried, dut tenir la partie de piano, Mozart celle d'alto et Jacquin celle de clarinette. Franziska était une excellente pianiste, élève du compositeur. C'est de la musique de chambre, au sens le plus complet : chacun des partenaires tient un rôle d'une importance égale, son ambiance sonore s'épanouit parfaitement dans un petit salon, la salle de concert lui est beaucoup moins favorable, car ce trio est tout en finesse et demi-teintes. Pourtant on n'en reste pas au simple plaisir de *concerter* ensemble : l'écriture est d'une merveilleuse fermeté, d'une densité presque contrapuntique.

Le trio avec piano est une création de l'ère classique à partir de la sonate baroque; on avait souvent fait jouer la partie supérieure, la mélodie, par un violon, tandis que la gambe ou le violoncelle renforçait la basse de clavier; inversement le clavier renforçait la sonorité des cordes en réunissant leur chant sous les dix doigts de l'interprète. Il suffisait que les deux lignes mélodiques se développent et que le clavier devienne concertant pour qu'on ait le trio classique des frères Haydn et de Johann Schobert.

Mozart écrivit sept trios dont quelques sommets qu'on ne dépassera pas après lui. Cependant ces pages ont disparu par la suite du répertoire des concerts. C'est que l'idée même de la musique de chambre s'est modifiée. A partir de Beethoven, le trio avec piano n'est plus tellement une musique d'intérieur, mais une œuvre de concert qu'on écoute en salle; d'ailleurs l'écriture a pris le chemin de la virtuosité transcendante.

Du moment que la musique de chambre devient un genre de musique de concert, son contenu changea; il aurait changé même si le mouvement révolutionnaire n'avait pas intronisé la passion et la lutte, le message philosophique et humanitaire, sinon la confiance lyrique et le sentiment comme valeur suprême. C'est exactement l'opposé de la conception de Mozart. Pour lui, il s'agit d'abord d'écrire une œuvre que les trois instrumentistes auront plaisir à jouer; ensuite il faut que chacun soit mis en valeur; enfin il faut que tout cela sonne, sans qu'il y ait lutte ou combat. *Voglio divertir!* Le premier trio de Mozart porte le titre de *Divertimento* (K. 254), ce qui ne l'empêche pas d'avoir un *adagio* très lyrique. Mais même lorsque Mozart imaginera les deux sommets de l'espèce, les *Trios en ut majeur* (K. 548) et *en mi majeur* (K. 542), musique « profonde » s'il en est, il n'oubliera jamais qu'il faut d'abord que cela sonne et qu'on ait plaisir à jouer. On peut très bien ne jamais vivre la « profondeur » de ces œuvres et cependant les apprécier pleinement.

Si on se familiarise avec eux, deux au moins parmi ces trios révéleront des arrière-plans de plus en plus étranges. Voici le *Trio en mi majeur* (K. 542), dont le début à la fois chromatique et contrapuntique est bien dans le même esprit que le début de la grande *Symphonie en mi bémol* (K. 543) que Mozart inscrira moins de huit jours plus tard dans son catalogue. A sa sœur, il écrira : « Il faut jouer ce trio avec Michael Haydn, il ne lui déplaira pas! » Lorsqu'il terminera son dernier grand voyage par le pèlerinage à Saint-Thomas, à Leipzig, c'est ce trio que l'on jouera chez J. Fr. Doles, le *cantor* successeur de Bach. D'ailleurs, ce trio que Mozart appelle *Terzett* contient en son centre la préfiguration du trio des trois garçons de la *Flûte enchantée*, il est écrit dans le même ton de *la*. Si le *Trio en mi majeur* est le *Così* des trios avec piano, celui en

ut majeur (K. 548) qui le suit quelques semaines plus tard et qui précède immédiatement la grande *Symphonie en sol mineur*, c'est le *Jupiter* des trios. Le dépouillement auquel il atteint fait parfois songer à Anton von Webern, à ses phrases, à ses touches musicales, arrachées, gagnées de haute lutte sur le silence et la solitude. Avec cette différence que chez Mozart, il ne perçoit aucun effort, que la rondeur est parfaite et qu'il faut recourir à une lettre écrite vers le même temps à l'ami Puchberg pour le comprendre. Cette lettre est un cri au secours, Mozart y parle de consolation, d'au-delà de la tombe, de bonheur plus lointain...

Une cinquantaine de sonates et variations pour piano et violon (il est vrai que quelques-unes sont d'une authenticité justement contestée) pèse beaucoup moins lourd dans la balance que deux trios. Pourquoi ? Parce que la plupart d'entre elles sont des œuvres de jeunesse et que pour le goût idéal de Mozart cette association était déséquilibrée, pas très heureuse du seul point de vue sonore. Il est certain en tout cas que nous n'abordons jamais aux sommets les plus élevés dont sa musique de chambre avec piano est familière, sauf en une seule page, la *Sonate en mi mineur* (K. 300 c), composée de deux mouvements seulement, un *allegro* et un *tempo di minuetto*, qu'il conçut à Paris, au début de l'été de 1778 au cours duquel il perdit sa mère, presque en même temps que la fameuse *Sonate en la mineur* pour piano (K. 300 d). Voilà qui explique peut-être pourquoi elle tranche sur les pages similaires. « Issue des régions les plus profondes du sentiment, dit Einstein, et non plus tout à fait alternée, dialoguée, quant à la forme, mais d'un caractère touchant au dramatique, au seuil de cet univers inquiétant dont Beethoven a ouvert les portes. » On voit poindre un autre motif : pour pousser la sonate pour violon et piano aussi loin qu'il avait conduit les autres genres, Mozart aurait dû se résoudre à faire ce qui lui déplaisait le plus, ce qui lui paraissait être la négation même de son art : ajouter, au désordre du cœur humain par le désordre, l'angoisse inquiétante de la musique.

Si l'on cherche à prendre une connaissance de l'ensemble des œuvres pour piano de Mozart, on est d'abord frappé par l'aspect organisé de ses sonates, suivant un plan de composition dont la rigueur peut se comparer à celui

du *Clavier bien tempéré* de J. S. Bach. Si l'on fait abstraction de quelques pages de jeunesse avec violon *ad libitum* (il faut de toute façon les classer dans les œuvres pour piano et violon), les dix-huit sonates de Mozart se répartissent en cycles aux tonalités préconçues. Le premier cycle de six a été composé en 1772-1773 à Salzbourg : (K. 189 d, e, f, g, h, et K. 205 b); elles révèlent l'enchaînement suivant : *mi bémol-si bémol-fa majeur-ut majeur-sol majeur-ré majeur*. Un deuxième cycle naît pendant les grands voyages des années 1778-1781 (K. 284 b, 300 d, 300 i, 300 k, 315 c, 457); la succession des tonalités est : *ut majeur-la mineur-la majeur-fa majeur-si bémol-ut mineur*, ce second cycle se déduisant du premier. Au premier cycle s'ajoutent deux sonates qui devaient remplacer des œuvres jugées insuffisantes pour la publication de l'ensemble : K. 284 c, (*ré majeur*) et K. 300 h (*ut majeur*). Après le second cycle, il n'y aura plus qu'un groupe de quatre, mais qui est organisé comme un nouveau cycle dont il manquerait les deux dernières (K. 545, 547 a, 570, 576), puisqu'on obtient l'enchaînement : *ré majeur-si bémol-fa majeur-ut majeur*.

A l'intérieur de cette organisation, les formes sont d'une extrême liberté; elles révèlent une invention jaillissante : les trouvailles sont pour ainsi dire à chaque détour du chemin mélodique ou harmonique. Mais les trois grands groupes ont aussi des caractères communs nettement tranchés : le premier fait la somme de la sonate du temps, le second apporte l'originalité mozartienne, le dernier fait une nouvelle synthèse au niveau où Mozart est parvenu dans ses dernières années. L'exemple le plus frappant de cette virtuosité dans la perfection du dernier Mozart est peut-être cette *Sonate en ut majeur* dite « facile » (K. 545), que l'on a bien tort de donner aux débutants, car elle dit tant de choses en si peu de notes qu'elle n'est en vérité accessible qu'aux très grands interprètes; il faut se rappeler comment elle fut jouée par Walter Gieseking ou Edwin Fischer pour en avoir la preuve. L'idéal de la sonate mozartienne, pour autant que nous puissions nous en rendre compte, n'est pourtant pas cette sonate-là, mais celle en *si bémol* (K. 570), dont on se demande encore pourquoi elle figure si souvent parmi les sonates pour piano et violon, grâce à une partie de violon parfaitement apocryphe et inutile.

Les deux seules sonates en mineur sont justement célèbres, quoiqu'on semble ne pas oser les comparer aux sonates de Beethoven, peut-être parce qu'elles gardent dans le tragique et même dans la désolation une suprême mesure. Il faut avoir relu la lettre que Mozart écrit le 3 juillet 1778 à l'abbé Bullinger pour annoncer la mort de sa mère, document bouleversant avec ses terribles précisions horaires, pour pénétrer dans la *Sonate en la mineur* (K. 300 d). Cette offrande mortuaire n'est pas seulement dédiée à sa mère, mais encore à l'organiste salzbourgeois Adlgasser et à l'un de ses protecteurs, l'Électeur Maximilien Joseph de Bavière, qui venaient de mourir à la même époque. L'*allegro maestoso* débute *ex abrupto* sur un motif de plainte et d'imploration. Majestueux, grand et solennel comme la mort elle-même, qui est — ne l'oublions pas! — selon Mozart « la clé de la véritable félicité ». Car ce mouvement n'a rien de pathétique, de révolté, de démoniaque; il s'apparenterait plutôt à l'*Affus tragicus* de Bach qu'à la passion romantique. L'*andante en fa majeur* est un avant-goût du bonheur de l'au-delà. Dans le *presto* final s'esquisse par endroits le thème du *Dies irae* et ces pages semblent évoquer quelque danse macabre de la fin du Moyen âge. Léopold Mozart a approuvé son fils de ranger cette œuvre parmi les grandes sonates difficiles.

C'est dans les années de la maturité viennoise que se situe la *Sonate en ut mineur* (K. 457), que Mozart a d'ailleurs fait précéder un peu plus tard d'une monumentale introduction en forme de *Fantaisie* (K. 475). Si l'on feuillette la biographie du maître à cette époque, on y lit la mort d'enfants en bas âge, le triste mariage de raison de Nannerl avec un gentilhomme de quinze ans son aîné, la grave maladie d'août 1784, la tragédie de sa cousine Bâsle, à qui il avait adressé jadis des lettres si pittoresques; on y trouve enfin la rencontre d'Aloysia, très malheureusement mariée, elle aussi... Mozart reconnaît dans une lettre à son père qu'il est fort providentiel que son beau-frère, le peintre et acteur Lange, soit un homme jaloux; il ne cache pas son émotion lorsqu'il entend Aloysia chanter le grand aria *Non so d'onde viene*, évocateur des heureuses journées de Mannheim. Cette sonate est bien la *Pathétique* de Mozart, mais elle n'annonce pas l'œuvre de Beethoven : elle est son égale, même pour nous qui

savons tout ce qui est sorti de ces deux compositions; en l'écoutant on comprend pourquoi elle devait rester solitaire dans l'œuvre de Mozart comme un bloc erratique.

En mars 1787, Mozart inscrit dans son catalogue un *Rondo en la mineur* (K. 511). Peu après, son père tomba malade et ce fut sa dernière maladie. C'est à l'occasion de cette ultime maladie, et tout en lui annonçant la mort « du meilleur », « du très cher ami », le comte de Hatzfeld, que Wolfgang envoie la lettre bien connue sur la mort, « la véritable amie de l'homme ». Les deux séquences les plus longues du rondo sont en majeur; le centre de gravité musical est même en *la majeur*. Le thème de cette séquence, qui a peut-être donné naissance au motif initial, sorte de refrain qui termine d'ailleurs le rondo, évoque très clairement celui de l'aria de l'Amour dans la version italienne de l'*Orphée* de Gluck : « *Gli sguardi trattieni, Affrena gli accenti, Rammenta che peni Che pochi momenti Hai più da penar...* » Voilà le sens de cette page que l'on voudrait emporter sur l'île déserte : accomplir joyeusement la volonté divine, c'est le vrai bonheur de l'homme. L'au revoir dans les dernières mesures du rondo, c'est presque un à bientôt. L'ordonnance et le climat de cet hymne funèbre, par lequel Mozart a définitivement acclimaté le rondo dans le monde des formes pures, sont d'une beauté radieuse et poignante tout à la fois.

Il y a quinze séries de *Variations* pour le piano, presque toutes sur les thèmes familiers aux auditeurs à qui elles étaient destinées. C'est peut-être dans ces pages que l'on surprend le mieux le secret de l'écriture pianistique du musicien, que l'on peut jeter un regard furtif dans son atelier, sans pour autant pouvoir lui ravir ses tours de main. Les plus belles, ce sont sans doute celles qu'il improvisa le 23 mars 1783 au cours d'un de ses concerts par souscription à Vienne devant l'empereur sur l'air *Unser dummer Pöbel meint* (K. 455) des *Pèlerins de la Mecque* de Gluck; il ne les écrivit qu'un an et demi plus tard! Cette série de dix variations offre un raccourci saisissant et inégalé de son art. Elle va même au-delà; on y trouve une page pour *Quatuor à cordes en mi mineur* et un finale qui est celui d'un grand concerto, pour ne citer que ces deux exemples. C'est Mozart déchaîné et en même temps parfaitement maître de son génie; aujourd'hui cet

univers du sentiment où ne manquent pourtant pas trois grandes cadences, c'est sans doute le meilleur portrait sonore d'un musicien qui sut tout dire même le plus sacré et le plus grave (fin de la 9^e variation), en restant dans les limites du plus bel humanisme.

Dans les sonates à quatre mains, d'une facture comme d'un climat nécessairement plus « de bonne compagnie », on trouve pourtant des chefs-d'œuvre comme la *Sonate en fa majeur* (K. 497). L'unique *Sonate en ré majeur*, pour deux pianos (K. 375 a) est, elle aussi, un « chef-d'œuvre unique et inégalable » (A. Einstein). On a dit de ces pages qu'elles étaient brillantes et bien des interprètes n'y voient — hélas ! — que l'occasion de faire briller une technique polie jusque dans les moindres triples croches, une sorte de mécanique transcendante mettant en valeur leurs possibilités digitales. Il s'agit bien de cela ! Sans doute Mozart a-t-il songé à montrer ici ce que sa meilleure élève, Mlle von Aurnhammer, et lui-même étaient capables de tirer des effets sonores conjugués de deux pianos totalement fondus dans l'unité supérieure d'un ensemble qui serait à la fois « de chambre » et orchestral ; mais il ne s'arrête pas à cela. Il répand ses idées mélodiques les plus personnelles, ses émotions les plus fugitives aussi, sa bonne humeur indéfectible surtout en une matière musicale dont le seul qualificatif est : perfection. Cette perfection-là ne pourra être dépassée (pour ceux qui aiment mesurer, comparer) que dans les concertos pour piano et orchestre.

Si l'on devait faire un classement des formes musicales selon leur « importance » et si l'on s'apercevait alors que le concerto pour piano vient immédiatement après la grande composition pour solistes, chœurs et orchestre, ce serait surtout à cause de Mozart. Rien de plus complet, dans l'ordre de l'expression musicale, que cette opposition, ce dialogue, cette collaboration aussi entre l'univers sonore de l'orchestre et son résumé sous les doigts du pianiste dans le microcosme du clavier. Inventé au début du siècle, le concerto pour piano atteindra en moins de trois générations sa perfection, ce terme que nul ne saurait dépasser, celui des vingt grands concertos de Mozart. Car sur les trente qu'il a écrits, il y en a vingt grands, épuisant les possibilités à l'intérieur du genre. Les premiers (K. 21 b ; K. 37, 39, 40 et 41) sont des études, de

ravissantes études, il faut le reconnaître, de l'enfant qui adapte des sonates de Jean-Christien Bach, de Raupach, d'Honauer, d'Eckard, de Schobert et de Carl Philipp Emanuel Bach; ils révèlent déjà un sens aigu du style concertant et des thèmes qui serviront le plus complètement l'épanouissement du genre.

Lorsqu'il écrit son premier vrai concerto, celui-ci en *ré majeur* (K. 175), Mozart affirme par l'ampleur de son orchestre, par le travail de l'écriture (un finale contrapuntique qu'il remplacera d'ailleurs plus tard par le fameux *Rondo*, K. 382) et par la profondeur de l'*andante ma un poco adagio* que cette activité va marquer une date dans l'histoire de la musique. Les trois concertos salzbourgeois qui suivront quelques années plus tard (K. 238, 242 pour trois pianos et K. 246) sont une sorte de parenthèse galante et comme une concession aux auditeurs, malgré les incessants progrès d'écriture qu'ils révèlent (dans la mesure où l'on peut parler de progrès chez ce musicien). Brusquement, au mois de janvier de l'année suivante (1777), c'est l'éclosion du chef-d'œuvre, le *Concerto en mi bémol* (K. 271) dédié à la grande pianiste française Mlle Jeunehomme; Mozart a vingt et un ans! C'est l'*Eroica* de Wolfgang et en même temps — hommage à l'interprète — le plus français de ses concertos, car il évoque bien la grandeur, l'héroïsme et aussi la désolation des plus belles pages lyriques de Rameau (*Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Zoroastre*).

Si l'on veut comprendre les mystérieux cheminements souterrains, sans d'ailleurs cerner l'irréductible du génie, on pourra remarquer que ce concerto qui laisse entrevoir *Don Giovanni* rappelle aussi une *sinfonia* de Carl Friedrich Abel — un des derniers élèves de contrepoint de Jean-Sébastien Bach, cantor à Saint-Thomas! — que le jeune Wolfgang avait jadis entendu à Londres, et même copié, et dont un thème fournira à Beethoven, par le truchement de l'ouverture du « Singspiel » (K. 46 b) *Bastien et Bastienne*, le point de départ de sa troisième symphonie, l'*Eroica*. Après une pause de deux ans, le concerto suivant est écrit pour deux pianos, à l'intention de cette même demoiselle von Aurnhammer à qui il a dédié la *Sonate en ré majeur* pour deux pianos. Encore un *Concerto en mi bémol* et quel concerto (K. 316 a)! Musique heureuse et sereine sans doute, faisant apparaître notam-

ment tel motif de comique poltronnerie du futur Papageno, mais montrant surtout une maîtrise totale de la forme, cette virtuosité suprême qui substitue l'évidence à la performance.

Deux ans encore et c'est la triade des *Concertos en la* (K. 386 a), *fa* (K. 387 a), *ut majeur* (K. 387 b). Œuvres d'un genre très particulier puisque le compositeur précise qu'on peut les jouer chez soi avec un simple quatuor sans les parties de vents (ou les timbales) ou encore avec



Ex. 6.

l'orchestre à cordes. Mais il écrit à son père : « Ces concertos tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop facile. Ils sont très brillants, agréables aux oreilles, naturels, sans tomber dans la pauvreté; çà et là les connaisseurs seuls peuvent y trouver aussi satisfaction, pourtant de façon que les non-connaisseurs en puissent être contents, sans savoir pourquoi... » Il est révélateur que le second de ces trois concertos comporte en son milieu un hommage à ce Jean-Christien Bach, chéri par l'auteur, qui venait de mourir à Londres et dont Mozart déclara : « Quelle perte pour la musique ! » (lettre à son père du 10 avril 1782). Cet hommage est la citation presque textuelle d'un mouvement de symphonie du Bach de Londres qui devint par la suite l'ouverture d'un de ses opéras *la Calamita dei cuori* (1763) et qui révèle parfaitement ce que Mozart trouvait d'incomparable dans son art (voir ex. 6).

De février 1784 à décembre 1786, donc en moins de trois ans, au milieu de tant d'autres chefs-d'œuvre, naissent coup sur coup les treize grands concertos en la ville de Vienne que Mozart a qualifiée en une confidence enthousiaste de « vraie patrie du piano » (*das rechte Clavier-*

land). Même si l'on fait quelques concessions en admettant que deux de ces *Concertos*, tous deux en *ré majeur* (K. 451 et K. 537 « du couronnement ») ne sont peut-être pas absolument de qualité identique aux autres, il reste onze chefs-d'œuvre immortels, aussi variés qu'on peut l'imaginer. On admet généralement qu'ils sont dominés encore par les deux *Concertos en ré mineur* (K. 466) et en *ut mineur* (K. 491). On les a souvent qualifiés de pré-romantiques; la remarque que fait à leur propos l'un de ses plus grands créateurs, Edwin Fischer, semble plus juste : « Lorsque le démon surgit chez Beethoven, quand



Ex. 7.

toute une scène est caractérisée en quelques notes, il ne faut pas dire : voilà qui est beethovénien, mais : voilà qui est vraiment mozartien, car ces grands passages dramatiques, on les trouve d'abord et de la façon la plus saisissante dans son œuvre à lui. » (*Considérations sur la musique*, Paris, 1951.)

Mais il y a tous les autres. Celui en *mi bémol* (K. 449) est un des plus secrets, avec sa mélancolie voilée et ses grandes séquences contrapuntiques; celui en *si bémol* (K. 450) s'ouvrant sur de chromatiques fanfares évoquant des cors de chasse, avec son second thème si éminemment mozartien (voir ex. 7), semble dédié tout entier au plaisir du jeu, des sons et à la joie de la nature. Dans celui en *sol majeur* (K. 453), Mozart a même utilisé le chant d'un oiseau qu'il s'était acheté peu auparavant (à

moins que ce ne soit lui qui avait appris à son compagnon à siffler cette mélodie), mais la « ferveur passionnée » (A. Einstein) du mouvement lent est très personnelle. Le *Concerto en si bémol* (K. 456) était destiné à une virtuose aveugle, Marie-Thérèse Paradies, qui devait être, à entendre la partition, une bien grande pianiste. S'ouvrant sur un mouvement de marche qui n'est pas sans présager Schubert (beaucoup plus qu'il ne révèle l'influence de Viotti, comme on l'a pourtant écrit), le *Concerto en fa* (K. 459) offre en son milieu une nostalgique anticipation de l'air de Suzanne dans *les Noces* : *Deh vieni, non tardar*. « Quant au finale, il est hanté de tous les esprits soumis à Ariel, auxquels se mêlent parfois aussi Colombine, Arlequin et Papageno. C'est de l'opéra bouffe transposé sur le plan instrumental, mais aussi, outre cela, un jeu auquel Mozart se livre, en maître, sur le *style savant*, opérant la fusion de l'homophonie et de la polyphonie... et l'un des rares exemples où Mozart fait un emploi burlesque du contrepoint » (A. Einstein).

Le « Jupiter » des concertos pour piano, c'est ce *Concerto en ut majeur* (K. 467) qui a été composé presque en même temps que le préromantique en *ré mineur* (K. 466) : parallèle des dernières symphonies et nouvelle confirmation du besoin connaturel et du sens éminent de l'équilibre, de cette respiration profonde de la vie qui doit libérer l'âme après l'avoir remuée, tourmentée; on ne se lasse pas d'en admirer l'harmonie symphonique. C'est le basson narquois des premières mesures du tutti qui plante le décor intérieur du *Concerto en mi bémol* (K. 482), chef-d'œuvre qui a dû proprement ravir les auditeurs viennois et qui n'ignore pourtant pas, dans l'*andante en ut mineur*, la peine profonde à peine éclaircie par une musette des vents, ni la fine mélancolie des fins d'automne dans le couplet *andante cantabile en la bémol* s'insérant dans la ronde finale, sorte de menuet qui n'est pas sans parenté avec les plus sublimes séquences de *Così fan tutte* (voir ex. 8).

C'est Henri Ghéon, éminent mozartien d'avant les grandes études musicologiques de ce siècle, qui avait remarqué déjà à quel point le *Concerto en la* (K. 488) ouvre la porte à Chopin, surtout par l'étonnant mouvement central en *fa dièse mineur*. Et si le onzième (ou le treizième) de ces grands concertos, celui en *ut majeur* (K. 503),

n'est pas un moindre chef-d'œuvre, ce n'est pas parce qu'il semble esquisser en son début le thème de la révolutionnaire *Marseillaise*, mais bien parce qu'il est effectivement traversé de cette grande inspiration héroïque qui annonce les événements des prochaines décennies.

Cinq ans se passent avant que Mozart n'écrive son dernier concerto, celui en *si bémol* (K. 595). Il est vrai qu'il est



Ex. 8.

solitaire, à tous points de vue, œuvre « à part » s'il en est. On a souvent évoqué à propos de cet ultime message la désolation, au moins la résignation; on rappelle la lettre à Da Ponte de l'automne 1791 (mais le concerto était écrit depuis le début de l'année, le 5 janvier 1791). Rien ne semble moins heureux. La désolation parmi les concertos de Mozart, son voyage d'hiver en quelque sorte (« avec les saules étêtés au bord de la rivière enveloppée de brouil-

lard », comme disait E. Fischer aux musiciens de la Société des Concerts à Paris, pendant une répétition), c'est le *Concerto en ut mineur* (K. 491). Le *Concerto en si bémol*, qui frappe d'abord par une extrême économie et concentration des moyens (le début des cordes seules, à mi-voix, les longues séquences où le piano, simple chant à deux voix, est à découvert, les soupirs et les silences, la ronde enfantine du dernier mouvement, techniquement à la portée de tous les bons élèves, toutes les admirables cadences entièrement écrites par Mozart — pour lui-même) — ce concerto est bien autre chose. Ne serait-ce pas plutôt cette « paix profonde, qui est peut-être ce qui ressemble le plus à la mort dont nous avons tellement peur; mais elle ne sera rien d'autre : la paix de l'amour par-delà le sommeil », dont François Mauriac parlait un jour, en priant devant le tabernacle de son église de banlieue. Edwin Fischer ne l'a jamais joué, cet ultime concerto, lui qui organisait des séries de concerts consacrés aux seuls concertos de Mozart; il nous confiait un jour qu'il était « trop difficile ».

L'ART DU CHANT

Puisque, comme nous le verrons, il faut mettre à part les œuvres relevant du théâtre lyrique, la très grande partie de la musique vocale est destinée à l'église. Contrairement à ce qu'on peut lire de nos jours encore, cette destination n'était pas une nécessité de service ou de gagne-pain. Dans les soixante grandes partitions pour l'église, deux seulement ont été commandées à Mozart : la première *Messe solennelle* (K. 139, ou mieux 47 b) et le *Requiem* ; toutes les autres ont été écrites spontanément, parfois même pour accomplir un vœu « fait dans son cœur ». D'ailleurs nous avons rappelé à propos de l'orgue qu'il a constamment cherché un poste de musicien d'église. Il ne faudrait pas en déduire que c'est pour cela qu'il a tant composé à l'intention du culte; c'est le contraire qui est vrai : il a cherché à obtenir un poste de maître de chapelle pour pouvoir écrire de la musique sacrée.

Mais, dira-t-on, la musique que Mozart destina à l'Église n'est-elle pas très profane, très semblable, sinon identique, à la musique qu'il écrit pour l'opéra ? On

demanderait alors en quoi une musique sacrée se distingue, musicalement, d'une musique profane, en rappelant par exemple que les madrigaux profanes de Palestrina ne se distinguent que par les paroles de ses motets et que chez le grand J.-S. Bach lui-même la matière musicale passe sans difficulté de la danse à la cantate pour le prince, de la cantate pour le prince au culte dominical et débouche même dans la *Messe en si*. Les discussions sur le caractère sacré d'une partition sont, musicalement, aussi vaines que celles des critiques qui ne savent pas, dans tel tableau du Titien intitulé *l'Amour sacré et l'Amour profane* (il représente deux femmes assises sur la margelle d'un puits, l'une habillée, l'autre sans vêtements), lequel des deux personnages doit incarner l'un ou l'autre amour; s'il faut en croire saint Augustin, il n'y en a qu'un d'ailleurs. Le caractère sacré ou même liturgique d'une musique n'est point immuable, car il se déduit d'abord de l'observation des règles édictées dans ce domaine par l'autorité ecclésiastique. Celles-ci peuvent changer et l'on peut observer une aussi grande différence de points de vue entre l'encyclique de Benoît XIV, *Annus qui* (1748) et les idées de S. E. Mgr Colloredo qu'entre l'encyclique de Pie XII *Musicae sacrae disciplina* (1955) et le *Motu proprio* de Pie X (1903).

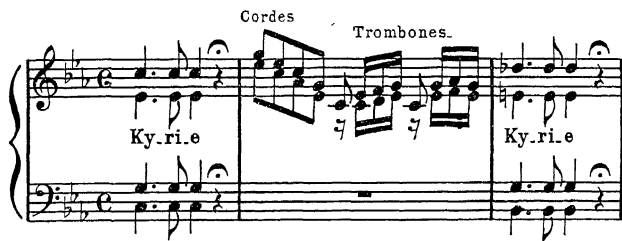
En dehors de la fidélité à ces prescriptions ou même à ces vœux de l'autorité ecclésiastique, on ne peut invoquer — à la rigueur — que les sentiments ou les convictions personnelles du compositeur, s'ils ont été clairement exprimés. Si un musicien se déclare explicitement athée, on voit mal comment il pourrait écrire un *Requiem* par exemple, puisqu'il lui manque le contact intérieur avec la matière qu'il a à traiter; cela s'est vu pourtant. Il paraît aussi évidemment gratuit de vouloir juger du dehors du caractère sacré d'une musique; c'est comme si on voulait juger les vitraux d'une cathédrale sans y entrer. Il est vrai que les adversaires de la musique sacrée de Mozart, ou plus justement, du caractère sacré d'une musique à laquelle ils ne refusent nullement leur admiration dans le domaine de l'art sonore — il est vrai qu'ils s'appuient parfois sur un fait qui peut paraître troublant. Il suffit de regarder les deux partitions pour s'apercevoir que l'aria « *Dove sono i bei momenti* », au troisième acte des

Noces de Figaro est la reprise presque textuelle de l'*Agnus Dei* de la Messe dite « du couronnement », composée, écrite sept ans plus tôt; Mozart ne semble nullement hésiter à « profaner » une musique d'abord destinée à Notre-Dame.

Il faudrait conseiller à ceux que cela choque de relire l'admirable sermon de Newman sur le Christ manifesté dans le souvenir (7 mai 1837) où il est montré notamment que ce qui nous attire dans nos souvenirs et singulièrement dans ceux remontant jusqu'à l'enfance, c'est la présence de Dieu, en sorte que, selon l'audacieuse image du grand théologien anglais, nous paraissions regretter le passé alors que nous avons la nostalgie de l'avenir... Car que chante la comtesse, au milieu de *la Folle Journée*, parmi les démêlés et les intrigues amoureuses et alors qu'elle reste parfaitement fidèle à Alma-viva ? Le bonheur de son enfance innocente. C'est à cet endroit qu'il faut se rappeler aussi les déclarations de Mozart à la fin de sa vie, chez le cantor Doles à Leipzig : « Vous ne sentez pas ce que cela veut dire *Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem*. Mais lorsque depuis sa première enfance on a été introduit comme moi dans le sanctuaire mystique de notre religion, lorsqu'on y a attendu avec un cœur ardent les offices, sans savoir exactement ce qu'on voulait, et qu'on s'en est allé ensuite plus léger, comme élevé intérieurement, sans vraiment savoir ce qu'on avait fait, lorsqu'on déclarait heureux ceux qui s'agenouillaient pendant le touchant *Agnus Dei* et recevaient la communion et que pendant qu'ils recevaient le sacrement la musique semblait dire, en une douce joie, du fond du cœur de celui qui était agenouillé : *Benedictus qui venit*, etc. — alors c'est autre chose. » (Rapporté par Rochlitz dans « Allgemeine musikalische Zeitung » de Leipzig du 15-4-1801.)

Il serait fort injuste de déduire l'idéal de la musique sacrée des nombreuses compositions salzbourgeoises destinées à l'église. Nous savons aujourd'hui que celle-ci ne correspondait pas à son idéal, comme nous le dirons bientôt. Mais même cette musique salzbourgeoise, les fameuses messes brèves, vêpres, litanies ou motets, malgré toute la volonté louable qu'ils manifestent chez son auteur de se conformer aux prescriptions archiépiscopales, laissent percer en bien des endroits

des intentions profondes, qui seraient plutôt celles d'un réformateur. C'est par exemple l'emploi de *cantus firmus* grégoriens, de tonalités évoquant les modes anciens, ou tout simplement un recueillement, une gravité, un sérieux inaccoutumé dans la musique d'église de l'époque. Qu'on lise le *Salus infirmorum* des *Litaniae Lauretanae* (K. 186 d) par exemple, qu'on se rappelle l'émouvant *Laudate Dominum* pour solo et chœur (K. 339) ou qu'on écoute tout simplement la séquence centrale de la *Messe du couronnement* (K. 317), la profon-



Ex. 9.

deur d'expression du *Crucifixus* et surtout l'anticipation exacte de la fameuse *Maurerische Trauermusik* (K. 479 a) dans la partie instrumentale qui accompagne et suit les paroles *et sepultus est* : tout cela révèle à quel musicien d'envergure, à quel musicien d'église nous avons affaire.

D'ailleurs nous savons maintenant, grâce aux recherches de Karl Pfannhauser, que cette musique salzbourgeoise est une parenthèse dans la musique sacrée de Mozart et que son idéal personnel, spontané, était tout différent. En effet, avant les nombreuses musiques salzbourgeoises, le 7 décembre 1768, le musicien de douze ans écrivait sa première *Messe* solennelle, celle qui porte le numéro K. 139, mais qui devrait être rectifié en K. 47 b, et qui ne ressemble à aucune œuvre similaire suivante, si ce n'est à la grand-messe inachevée en *ut mineur* (K. 417 a). On en a la preuve dès les premières mesures (voir ex. 9), mais c'est toute l'étonnante et souvent bouleversante partition qu'il faudrait entendre, plus belle parfois et plus « sacrée » que la grande partition dans le même ton. Le seul *Kyrie* écrit entre celui de la première messe et celui de la *Messe en ut*

mineur (K. 417 a) et qui n'était pas destiné à Salzbourg, est d'une grandeur et d'une gravité incomparables; c'est le *Kyrie en ré mineur*, « de Munich » (K. 368 a).

Il n'est pas possible d'analyser ici la grande *Messe en ut mineur* (K. 417 a) que Mozart écrivit à la suite d'un vœu : il l'avait promise si les difficultés de toute sorte s'opposant à son mariage avec Constance étaient surmontées. C'est un des grands chefs-d'œuvre de la musique sacrée; il prend sa place normale entre la *Messe en si* de J. S. Bach et la *Messe en ré* de Beethoven. Pourtant on peut penser que ni Bach ni Beethoven n'atteignent à des hauteurs comparables (dans le domaine de la musique sacrée, bien entendu) au *Qui tollis* pour huit voix réparties en deux chœurs du Gloria ou à l'*Et incarnatus est* pour soprano solo, tout proche des mélismes du *jubilus* grégorien. Il ne faudrait pas pour autant ignorer le côté problématique du style concertant de ce temps-là du point de vue de la musique sacrée, autre excès que l'on rencontre parfois de nos jours. Il est probable que Mozart lui-même en avait parfaitement conscience, puisqu'il écrit, à la fin de sa vie, un sublime *Ave verum* (K. 618), qui est bien au-delà du style concertant et qui rejoint en une sorte d'absolu de la prière épousant parfaitement la plus intense beauté musicale l'inspiration anonyme des mélodies du plain-chant.

Le *Requiem* inachevé (K. 626), qui lui fut commandé par un messenger mystérieux (dont on sait aujourd'hui qu'il lui fut envoyé par un comte mélomane, Walsegg zu Stuppach), pose plusieurs problèmes. Celui de son texte d'abord, car les spécialistes n'ont jamais pu se mettre d'accord sur ce qui, dans cette partition achevée telle que nous la connaissons, était de Mozart et ce qui était de son élève Süßmayer; on ne peut imputer avec certitude à ce dernier que l'évidente erreur de la reprise du début de la partition sur la conclusion du texte liturgique. L'autre problème, plus grave, c'est l'accent peut-être trop personnel, trop dramatique et spectaculaire de certaines pages, qui semblent vraiment sortir de la destination liturgique de l'œuvre, comme le début de la séquence *Dies irae* par exemple. Il est vrai qu'à côté de cela on y trouve des inspirations aussi sublimes que la fugue du *Kyrie* ou le quatuor du *Recordare, Jesu pie*, sans même parler de l'inouïable *Lacrymosa dies illa*. De toute façon, si

on a eu l'occasion de l'entendre dans le cadre du culte, enchâssé dans les prières modales prévues par la liturgie, surtout si l'acoustique d'un très grand édifice impose les tempos et les phrasés adaptés à cette musique, si elle est dirigée par un maître de chapelle sachant que sa fonction est de faire prier (et non un virtuose de la baguette calculant ses effets sur le public), les objections s'estompent et l'on a le sentiment d'une authentique musique sacrée.

Alors que la *Messe du couronnement*, la *Messe en ut mineur*, l'*Ave verum* et le *Requiem* sont universellement célèbres, on peut se demander pourquoi la vie musicale et même la littérature mozartienne ont négligé si constamment le maître de l'oratorio qu'il ne faut pas chercher, évidemment, dans une assez malheureuse adaptation de la *Messe* (K. 417 a) sur le livret *Davidde penitente* (K. 469), ni davantage dans la contribution du jeune homme au travail salzbourgeois collectif *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (K. 35), mais dans un chef-d'œuvre d'envergure, écrit par le musicien de quinze ans : la *Betulia liberata* (K. 118, qu'il faut transformer en K. 75 c ou 93 e et non en 74 c comme le fait Einstein). En dehors du mystère de la négligence que l'on a montrée à l'égard de cette œuvre étonnante (même le plus éminent des mozartiens, le grand Einstein, est ici critiquable) il se pose l'énigme de son histoire : commandée par un aristocrate de Padoue, l'oratorio ne fut joué ni à Padoue, ni ailleurs, malgré les efforts réitérés du compositeur, qui chercha, encore en 1784, à donner l'œuvre à Vienne en ayant parfaitement conscience que cette partition de sa jeunesse pouvait se mesurer avec celles qu'il écrivait alors.

Un oratorio de cette époque ne pouvait pas ne pas avoir des allures italiennes et la partition de Mozart ne fait pas exception à la règle. Mais il faut voir et entendre ce qu'il tire de l'excellent livret de Métastase, l'un de ses meilleurs même si l'on songe à la destination d'un livret d'oratorio, d'opéra de carême en quelque sorte. Une aria comme celle d'Amital dans la seconde partie « *Con troppo rea viltà* » appartient aux sommets de la musique vocale de Mozart, son sentiment religieux profond est évident. Le grand ensemble du ténor et des chœurs « *Pietà se irato sei* » ou surtout l'ensemble final de Judith et des chœurs (ceux-ci chantant sur le cantus firmus du psaume *In exitu Israël*, le « *tonus peregrinus* »)

n'appartiennent pas moins certainement aux sommets de l'oratorio. Enfin Mozart a écrit pour cette partition une de ses plus belles ouvertures, en une tonalité particulièrement dramatique de *ré mineur*, qui n'a pourtant rien de commun avec l'ouverture de *Don Giovanni*. Il est grand temps, pour la connaissance de la musique sacrée mozartienne, que ce chef-d'œuvre prenne la place qui lui revient au répertoire.

Parmi la musique sacrée de Mozart, il faut compter aussi ses compositions vocales et instrumentales destinées aux cérémonies maçonniques de la loge « A l'Espérance nouvellement couronnée », dont il fit partie. On serait presque tenté de dire que certaines de ces pages ont un accent plus immédiatement religieux que sa musique destinée à la liturgie de l'Église; il est trop vrai, hélas! que les normes dans ce domaine se déduisent beaucoup plus du cantique pour le peuple dérivé de la conception romantique du siècle dernier; depuis cette époque, on attend d'une musique liée au culte un certain « pathétique retenu », une « vérité humaine », « l'expression d'un idéal », toutes données qui sont de toute évidence étrangères à l'essence de la musique sacrée, art puisque culte, hiératique puisque adressée par substance au Tout Autre. C'est peut-être cette perspective qui a conduit Einstein à penser que la véritable musique d'Église de Mozart était sa musique maçonnique. La réalité est plus simple. On n'exagère nullement en disant que les loges viennoises groupaient dans la seconde moitié du XVIII^e siècle une bonne partie des hommes vraiment croyants du temps, qui prenaient l'Évangile au sérieux, d'excellents catholiques notamment.

Pour Mozart, il n'y avait pas la moindre contradiction entre une foi sincère, une pratique solide (et adulte) et l'appartenance à la loge, où l'on prêtait serment sur l'Évangile de saint Jean. La fille du conseiller aux comptes Loibl, ami et voisin des Mozart, avait vu souvent, par le trou de la serrure, les réunions des F.*.* M.*.*; elle avait vu son père, revêtu de ses insignes maçonniques, commenter un passage de l'Écriture aux frères réunis... Il faut ajouter, pour éclairer cette situation, que les dignitaires ecclésiastiques qui étaient affiliés aux loges viennoises n'étaient même pas juridiquement en défaut, puisque la bulle pontificale sur la maçonnerie n'avait pas

été promulguée en Autriche et que l'empereur Joseph II protégeait les loges, sans en faire partie d'ailleurs. Il est probable que Joseph Haydn a été maçon, lui aussi; on lui connaît pourtant une foi particulièrement solide et respectueuse de l'Église visible. Pour qui connaît la biographie et les lettres de Mozart, sa foi comme sa pratique religieuses ne sauraient être mises en doute; il serait donc entièrement faux d'opposer sa musique maçonnique à sa musique destinée à l'Église.

On a remarqué la parenté entre un fragment de la *Messe du Couronnement* et la *Maurerische Trauermusik* (*Musique funèbre maçonnique*, K. 479 a). Cette admirable partition pour cordes, deux hautbois, clarinette, cor de basset, *gran fagotto* et deux cors, *en ut mineur*, fut écrite pour la cérémonie funèbre qui se déroula le 17 novembre 1785 dans sa loge à la mémoire de deux frères défunts, le duc G. A. de Mecklenbourg-Strelitz et le comte F. Esterházy de Galantha. Son sens est parfaitement clair lorsqu'on entend à partir de la mesure 25 le *cantus firmus* présenté par les hautbois et la clarinette à la manière d'un choral réformé : c'est le verset d'introït du *Requiem* (Psaume LXIII, 2) *Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem*, c'est-à-dire le « tonus peregrinus » qu'il avait employé dans le finale de la *Betulia* et qu'il emploiera dans le verset de son *Requiem*. La modulation finale avec son accord majeur n'est pas moins révélatrice des intentions du musicien. Par-dessus tout, cette page est d'une force d'expression aussi immédiate que la science de l'écriture et des oppositions de timbres instrumentaux.

Dans le même ordre d'idée, il faut signaler à l'attention toute particulière des mozartiens deux pages instrumentales destinées au rituel maçonnique et dont il n'est pas très sûr qu'elles soient au bon endroit dans le catalogue de ses œuvres. Elles auraient été écrites en 1783, alors qu'il suffit de les entendre une seule fois pour les rattacher aux œuvres des dernières années, en particulier au *Quintette en ré* (K. 593) et au *Concerto en si bémol* pour piano (K. 595). C'est un *Adagio canonique en fa* pour deux cors de basset et basson (K. 440 d) et surtout un grand *Adagio en si bémol* pour deux clarinettes et trois cors de basset (K. 440 a). Cette grande page était probablement l'*intrada* de cette « suite liturgique »; on y entend le martèlement estompé des maillets, des points d'orgue y

sont ménagés pour des allocutions ou des chants. L'atmosphère est celle de la sérénité et du recueillement, atmosphère de prière et de culte « en esprit et en vérité », s'il en est. L'utilisation des instruments dans tous les registres de leur sonorité est magistrale, comme d'ailleurs l'écriture contrapuntique.

Il y a encore trois cantates. La première, *Dir, Seele des Weltalls* (K. 420 a), hymne au soleil et au printemps, d'autant plus frappant qu'il réapparaîtra dans le finale de *la Flûte enchantée* (« *Die Strahlen der Sonne...* ») ne comporte qu'un accompagnement de piano, comme le chef-d'œuvre de juillet 1791, la cantate pour ténor *Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ebrt* (K. 619), plus proche encore de l'ultime opéra dont il est comme l'esquisse de pages entières. Les cantates *Die Maurerfreude* (K. 471) et *Laut verkünde unsre Freude* (K. 623), la dernière partition achevée par Mozart et qu'il dirigea lui-même quelques jours après l'avoir inscrite dans son catalogue (15-11-1791) font appel à un ensemble plus important, ténor, baryton, chœur et orchestre. L'aria de ténor « *Dieser Gottheit Allmacht* » et le duo « *Lange sollen diese Mauern* » de la cantate K. 623 pourraient avoir été conçus sur des textes du missel; ils ne dépareraient point, musicalement, dans les plus belles partitions liturgiques. D'autres pages de ces mêmes compositions participent au contraire de ce lyrisme de la nature que le lied romantique mettra en honneur.

On ne songe pas assez que l'invention du lied romantique, on serait tenté d'écrire : du lied schubertien, date en réalité de Mozart. Sait-on seulement qu'il a écrit une quarantaine de mélodies dont une dizaine au moins sont des chefs-d'œuvre dignes de figurer à côté de ceux de Schubert et de Schumann ? Le choix du premier texte aboutissant à un lied véritable est caractéristique : c'est *Das Veilchen (la Violette)*, K. 476, de Goethe. On en vient à se demander s'il n'est pas plus vraiment « populaire » que les *Volkslieder* du siècle suivant; en tout cas cette page d'une simplicité géniale est la première réussite totale du genre, à peine dépassée par la ronde enfantine de 1791, *Komm lieber Mai* (K. 596), qui fournira le thème du finale du dernier concerto. Il faut connaître au moins l'émouvant *Die Engel Gottes weinen (les Adieux)*, K. 519, l'étonnante scène de Louise qui « déchire les lettres de l'amant infi-

dèle » (K. 520), quoique celle-ci relève, à y regarder de près, du génie lyrique et dramatique de son auteur, le romantique *Traumbild* (K. 530), rempli d'une rêverie toute nouvelle dans la musique du temps (car il ne s'agit pas de celle de Carl Philipp Emanuel Bach!) et surtout le chef-d'œuvre du lied qui domine tous les autres *Abendempfindung* (K. 523). « Le sentiment qui s'en dégage a quelque chose d'indicible, d'ineffable; il s'y mêle — les mots nous semblent impuissants — une sorte de mélancolie extatique, où le reflet céleste tarit les larmes. Il y a là quelque chose que seule la musique peut exprimer, ou suggérer, et qui ne peut ni durer, ni se renouveler » (G. de Saint-Foix).

Il y a encore les canons les plus variés, dont certains sont de vrais bijoux musicaux, tantôt truculents jusqu'à passer les limites de la bienséance et des bonnes manières (comme les lettres à Bâle), tantôt poétiques. Mais le plus original, le plus mozartien d'entre eux, semble perdu : nous ne le connaissons que par la chronique. C'était au moment des adieux à Doles, certain soir d'avril 1789 à Leipzig. On dînait ensemble et le cantor exprimait son chagrin de voir partir Mozart; celui-ci prit une feuille de papier et y traça quelques mesures. C'était un canon, très mélancolique, sur les mots *Lebet wohl, wir sehn uns wieder* (Adieu, nous nous reverrons). On le chanta non sans émotion. Puis Mozart écrivit un autre canon à trois voix, sur un rythme rapide et burlesque *Heult noch gar, wie alte Weiber* (Ne pleurez pas — le terme est plus trivial — comme de vieilles femmes). On le chanta aussi, sans comprendre. Puis Mozart fit chanter les deux canons ensemble : ils s'adaptaient parfaitement l'un à l'autre... L'ensemble était drôle et poignant à la fois. Quand on eut fini, Mozart partit sans presque dire bonsoir (Rochlitz dans « *Allgemeine musikalische Zeitung* », III, 450 sqq.).

L'OPÉRA, PARABOLE DU MONDE ET SOMME DES STYLES

Lorsqu'on esquisse, comme nous avons tenté de le faire dans ces pages, la vie et l'œuvre de Mozart, on est ramené malgré soi, à tous les détours du chemin, au théâtre lyrique, à cet opéra qui occupe une position cen-

trale. Pour pénétrer dans sa musique instrumentale, il faut la relier à l'opéra et ce que nous venons de rappeler à propos de ses compositions pour l'église ou la loge pose plus nettement le problème. Mozart lui-même a exprimé clairement cette préférence; il serait tout près d'admettre — ainsi que l'insinuent Richard Strauss et Clemens Krauss dans leur *Capriccio* — que la réalité du théâtre complet, le théâtre chanté, est plus grande, plus totale, que celle de la vie même, ce qui, tout bien pesé, est beaucoup moins étrange qu'il n'y peut paraître à première vue. Mais il est non moins vrai que l'opéra mozartien constitue une réussite si solitaire, qu'il ne se trouve rien qui lui puisse être comparé, une réussite qu'il est impossible de définir (puisqu'en ses sommets elle ne peut se référer à rien d'autre) mais dont une familiarité prolongée permet au moins d'entrevoir les lignes de force qui y convergent.

Au départ il y a un don, une harmonie préétablie d'une rare qualité. On en connaît trois témoignages. Au début de 1765, le garçon de neuf ans assiste à Londres au *pasticcio* de Métaïstase, *Exio*; comme ce genre d'œuvre permet la juxtaposition des compositions les plus diverses et qu'il avait eu sans doute l'occasion de faire connaissance avec le ténor italien Ciprandi qui y tenait une partie secondaire, il lui écrit un air : il choisit l'un des plus dramatiques, l'air de passion contenue, *Va, dal furor portata* (K. 19 c). C'est avant tout un air de bravoure cherchant à mettre en valeur et les qualités vocales du chanteur et celles du compositeur — et qui y réussit; mais il y a déjà ce phénomène caractéristique de la transposition musicale opérée par une véritable musique dramatique : même sans connaître les paroles, ou sans les comprendre, on a le sentiment que cet air exprime une volonté déterminée — ce qui est plus important, dramatiquement parlant, qu'une traduction psychologiquement exacte ou précise et à supposer que cette « vérité psychologique » soit dans les possibilités de l'expression musicale (ce qui n'est pas prouvé).

Pour le bi-centenaire de sa naissance le festival de Salzbourg a présenté un opéra mythologique latin de Mozart, *Apollo et Hyacinthus* (K. 38), composé à l'âge de onze ans, pour la distribution des prix du collège bénédictin de Salzbourg. Il l'a présenté dans des conditions

d'une vraisemblance particulièrement savoureuse : musiciens d'orchestre, décorateur et metteur en scène étaient des élèves d'un collège monastique de la Bavière toute proche : l'efficacité scénique et lyrique de la partition présentée de la sorte fut évidente sur un public très varié où les jeunes (et leurs parents) tenaient la plus grande place. Le premier opéra traditionnel est une partition bouffe de dimensions respectables — trois actes ! — écrite un an plus tard sur un livret sans grand intérêt : *la Finta semplice* (K. 46 a). Elle montre les progrès stupéfiants de l'enfant dans le domaine du maniement vocal et instrumental des moyens, mais elle confirme surtout par une scène comme celle du duel les étonnantes dispositions de caractérisation musicale d'une action dramatique chez le jeune musicien.

Peut-être ne faut-il pas placer dans le même contexte le délicieux « Singspiel », *Bastien et Bastienne* (K. 46 b), écrit immédiatement après l'opéra bouffe et donc l'œuvre, lui aussi, du garçon de douze ans. Il semble que Léopold y ait aidé et ce genre de composition n'offre pas les mêmes problèmes de caractérisation dramatique : il faut avant tout que les mélodies, duos et trios, soient beaux, et c'est le cas de la partition offrant déjà des airs inoubliables (« *Meiner Liebsten schöne Wangen* »). Il est plus que probable que l'enfant y a vu avant tout l'occasion de bonne musique et que la bergerie innocente l'a moins intéressé que le drame mythologique d'Hyacinthe ; pourtant son tempérament exceptionnel se manifeste à plus d'un endroit de la partition (« *Diggi daggi* », « *Geh hin ! dein Trotz* » et le trio final « *Kinder...* »). Ils y est exercé déjà à acquérir cette apparente simplicité qu'il lui faudra plus tard pour les airs les plus « populaires » de *l'Enlèvement au sérail* et de *la Flûte enchantée*. Peut-être d'ailleurs le public n'était-il pas préparé encore à cet « opéra allemand ».

C'est dans l'opéra italien, dans l'*opera seria* qu'il lui fallait d'abord faire ses armes et peut-être même montrer ou faire l'expérience pour lui-même que ce genre appartenait déjà à l'histoire. C'est l'intérêt de la *festa teatrale* ou de la *serenata* que le musicien de quinze ans composa pour le mariage princier d'octobre 1771 à Milan : *Ascanio in Alba* (K. 111). Œuvre d'apparat et de circonstance par définition, la sérénade lyrique prend pourtant, grâce à la musique de Mozart, une vérité et une densité surpre-

nantes. On y trouve l'esquisse de la technique des soupirs et des battements de cœur qui sera conduite jusqu'à la perfection dans *l'Enlèvement* et *les Noces*, un air de Silvia (« *Si, ma d'un altro amore* ») présage l'emploi si caractéristique des clarinettes dans *Così*, et par-dessus tout l'air « *Infelici affetti miei* » dans la seconde partie, d'une vérité musicale nouvelle dans le genre et plus que surprenante chez un jeune garçon de cet âge. On peut même dire que l'ensemble de cette partition est d'une expression inconnue dans la *serenata* : elle reflète parfaitement la beauté du monde idéal dépeint par l'excellent livret de Giuseppe Parini, mais elle est aussi beauté en soi en faisant apparaître une vérité et une profondeur de sentiment propres au théâtre lyrique de Mozart.

Dans la décade qui suit, Mozart ne reste pas inactif dans le domaine lyrique, il continue de se faire la main comme on dit, mais on ne trouve rien d'essentiellement nouveau, rien qui n'ait été contenu, plus ou moins explicitement, dans les partitions de jeunesse. Le grand chef-d'œuvre, le plus étrange assurément, passe sur la scène munichoise en janvier 1781 : *Idomeneo, rè di Creta* (K. 366). Il est fort regrettable que, sous prétexte qu'il appartient à un genre effectivement sorti de la sensibilité de nos contemporains, on présente si rarement cette œuvre et qu'on s'acharne à vouloir l'arranger ou l'adapter. On songe à la réponse que Mozart fit à son père lorsque celui-ci lui recommanda de penser à satisfaire les goûts du public ; identifié à son œuvre au point de se « sentir devenir lui-même troisième acte » (voilà un accent nouveau dans ses nombreuses déclarations sur ses travaux lyriques !), il réplique que la musique qu'il est en train de faire sera exactement ce qu'il faut, « sauf pour ceux qui ont de longues oreilles... ».

Idomeneo est rempli à ras bord de la plus merveilleuse musique « en soi », c'est-à-dire indépendamment même de son sujet et des démêlés de l'auteur avec son librettiste, l'abbé Varesco. C'est même une musique très concertante, que l'on pourrait dans bien des cas interpréter sur les seuls instruments. Mais cette partition achève et dépasse le cadre de l'*opera seria*. Car si cette partition couronne une longue évolution culminant dans les plus belles pages de Rameau (que Mozart connaissait), il est fort révélateur de la direction dans laquelle il a fait éclater

les cadres. Ce n'est pas tellement en préparant *la Flûte enchantée*, mais en ouvrant les voies aux grands oratorios de Haydn, aux chœurs des *Saisons*, par exemple, mieux encore, à l'opéra d'atmosphère du genre *Vaisseau fantôme* de Wagner (chœur « *Qual nuovo terrore* » au deuxième acte). Le célèbre *andante sostenuto* de la *Sonate* dite « au clair de lune », que Beethoven créa à partir d'une transposition de la scène du duel au début de *Don Giovanni*, on le trouve d'abord ici (chœur « *O voto tremendo* »). L'admirable ensemble qui le précède de peu, un quatuor (« *Andro ramingo e solo* »), est peut-être le premier de cette perfection formelle et de cette profondeur d'expression dans la musique. Il est certain, en tout cas, qu'on ne pouvait pas aller plus loin dans cette direction, dans cette transposition d'une action scénique sur le plan intérieur de l'oratorio. Malgré l'admirable musique qu'il écrira une fois encore, dans les derniers mois de sa vie, pour un opera seria, *la Clémence de Titus* (K. 621), le musicien y sera en retrait sur l'unique *Idomeneo*, cet oratorio de la mer et de l'amour dans ce qu'il a de plus sacré.

Avant d'entendre *l'Enlèvement au sérail* (K. 384), avant de pénétrer dans le monde des cinq grands opéras au sens traditionnel du mot, il faudrait lire l'extraordinaire lettre du 26 septembre 1781, dans laquelle Mozart veut donner à son père « une petite idée » de l'opéra qu'il est en train d'écrire, le seul d'ailleurs qui lui demandera un an de travail, *l'Enlèvement* justement; c'est une véritable dramaturgie musicale écrite de la façon la plus drôle et la plus concrète à la fois. On y voit plus que toute autre chose le sens aigu du jeune maître sur les exigences d'un bon livret et la collaboration intime qu'il conçoit entre le poète et le musicien. Il n'est absolument pas indispensable que le librettiste soit un grand poète au seul point de vue de la forme : c'est sur ce malentendu fondamental que reposent la plus grande partie des critiques et des incompréhensions manifestées à l'égard des livrets mozartiens et le fait par exemple que les deux plus parfaits d'entre eux, ceux de *Così* et de *la Flûte*, sont aujourd'hui encore l'objet d'attaques cocasses. Il ne manquait pas de très grands poètes écrivant pour le théâtre lyrique au temps de Mozart : n'importe quel mélomane familier de l'italien s'en convaincra aisément en lisant les très beaux

vers de Métastase ou de Parini, dignes de la plus belle tradition italienne classique. Si Mozart les a abandonnés pour choisir les textes d'hommes de théâtre qui n'étaient pas de grands poètes, sans pour autant être dénués de qualités littéraires, tels que Da Ponte ou même Schikaneder, il nous a admirablement démontré pourquoi. Ce n'est pas malgré ces livrets que sa musique est belle, mais à cause d'eux.

L'Enlèvement en fait pour la première fois la preuve : son efficacité scénique est immédiate et évidente sur les spectateurs les moins préparés, à condition de donner la version originale et à condition aussi, bien sûr, que les auditeurs comprennent la langue employée. Quelles ressources il offre aux metteurs en scène et quelle force il garde même à la simple écoute, expérience possible aujourd'hui grâce à la radio et au disque ! La musique « colle » étroitement à ce texte, elle en épouse les moindres accents, les moindres inflexions, les intentions les plus secrètes, beaucoup mieux, il faut le dire, que dans d'autres partitions célèbres postérieures ou antérieures, réputées plus réalistes, plus vraies ; n'insistons pas. Il n'y a pas un numéro de *L'Enlèvement* (même pas, tout compte fait, le fameux « *Martern aller Arten* », dont le caractère emphatique, la bravoure vocale et l'instrumentation concertante sont parfaitement à leur place à cet endroit de l'action), il n'y a pas un numéro qui n'exprime parfaitement et le caractère de chaque *dramatis persona* et ses sentiments de l'instant ; nous savons très précisément qui va intervenir, nous pressentons ce qui va se passer, nous sommes intimement associés à l'action dès les premières mesures de l'introduction d'orchestre. La sympathie sincère du créateur à l'égard des acteurs de son opéra, sa conception très profonde des petites et des grandes qualités des hommes conquiert le public le plus exigeant.

La souriante leçon de *L'Enlèvement* exprimée de façon quelque peu sentencieuse par le *basso* dans la dernière scène est bien celle que Marivaux avait si bien formulée : « En ce bas monde, il faut être un peu trop bon pour l'être assez. » La musique est vraiment transfigurée par cette conviction profonde et on en oublie toutes les trouvailles, toutes les perfections si nouvelles dans l'ordre vocal et instrumental. Comme Mozart avait le

droit de répondre avec une fière déférence à Joseph II que cette partition comportait exactement autant de notes qu'il fallait ! Il est bien vrai aussi que cette partition a un accent d'insouciance jeunesse que le musicien ne retrouvera jamais : c'est l'opéra de son mariage, sorte d'épithalame offert à Constance — Constance, le nom même de l'héroïque et fidèle fiancée de *l'Enlèvement*. C'est qu'on est loin dans cette œuvre qui en porte le titre et qui en respecte certaines conventions extérieures, du « Sing-spiel » traditionnel, il suffirait d'étudier d'un peu plus près l'étonnant caractère musical d'Osmin pour s'en rendre compte. En fait, cette partition inaugure un genre nouveau, sans suite, sans descendance dans l'histoire : l'opéra mozartien.

Car *les Noces de Figaro* sont aussi éloignées de l'opéra bouffe reçu que *l'Enlèvement* l'est du « Sing-spiel » du XVIII^e siècle. Il est vain de se livrer au jeu des comparaisons pour savoir si l'un ou l'autre de ces opéras est plus grand, s'il va plus loin. Ce qui est certain, c'est que *les Noces* sont précédées de signes avant-coureurs. L'un des plus savoureux, c'est le *terzetto* dont l'autographe porte la distribution : Constance, Mozart et Jacquin... Une histoire de fanfreluche féminine égarée *Liebes Mandel, wo is's Bandel* (K. 441), et voilà l'occasion d'une admirable scène, hautement « dramatique », musicalement et humainement vraie autant qu'admirable. Plus près encore c'est l'impresario, ce *Directeur de théâtre* (K. 486), comédie musicale du même librettiste que *l'Enlèvement au sérail*. Aussi le travail avance beaucoup plus vite : moins de sept mois pour une partition de dimensions nettement plus importantes.

Ce qui frappe d'abord dans cette composition qui fut créée le 1^{er} mai 1786 à Vienne, c'est la vérité nouvelle des récitatifs *secco*, formule stéréotypée s'il en est d'entre tous les lieux communs de la musique dite classique. Mozart fait de ces conversations musicales quelque chose d'aussi naturel et d'aussi beau que l'alexandrin français à mi-chemin du meilleur Racine et de tout Molière ; tous ses récitatifs seront au moins de cette qualité dans les deux partitions à venir sur des livrets italiens — tous trois de l'étrange Lorenzo Da Ponte (dont la vie vaut les meilleurs romans d'aventures). On ne voit guère, dans cet ordre d'idées, que deux maîtres qui lui puissent

être comparés pour la perfection et la vérité de leurs dialogues musicaux : Moussorgsky et Richard Strauss (*Capriccio* !). Il est essentiel que ces récitatifs soient rendus très librement, *quasi parlando*, avec toutes les variétés de mouvement, de tempo et de nuances dynamiques que les humeurs des personnages peuvent y introduire; on comprend alors que traduire un livret composé de la sorte en allemand ou en français équivaut à peu près à un meurtre, « en chacun de nous Mozart assassiné », comme disait Saint-Exupéry.

La tentative était certes osée de transposer dans le domaine lyrique l'œuvre de Beaumarchais, moins encore à cause de la valeur intrinsèque de celle-ci qu'en raison de tout ce qu'elle exprime et présage par rapport à l'histoire, par rapport au temps dans lequel elle s'insère. Ce n'est pas le lieu de rappeler les incidences presque politiques de la pièce de Beaumarchais, mais on est surpris d'entendre que dans l'opéra de Mozart « le rasoir de Figaro n'annonce pas, comme chez Beaumarchais, le couteau du docteur Guillotin ». En fait, Mozart va au-delà de la révolution à venir, au-delà et plus haut. Cela est particulièrement évident dans le finale (voir ex. 10).

Musicalement, nous sommes là dans le monde du finale de la IX^e *Symphonie* de Beethoven, dans le monde des grands sentiments humanitaires, dans l'affirmation presque religieuse de la foi en la bonté profonde de la créature sortie de l'Amour infiniment fécond du Créateur. Nous frôlons aussi, stylistiquement, la musique sacrée proprement dite — à moins que nous n'y soyons déjà.

Andante

Voix

Orchestre

This musical score is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement, in G major (one sharp). It consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The notation is for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is G major, indicated by a single sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4 based on the note values. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

Comment Mozart y est-il amené ? Au bout de la folle journée, le Comte, sorte de Don Juan sympathique (et nullement métaphysique comme le provocateur du Convive de pierre) découvre brusquement que le monde qui l'entoure est bien meilleur qu'il ne l'avait pensé, que la comtesse Rosine en particulier lui garde malgré tout son amour fidèle, qu'il y a des anges parmi les êtres les plus familiers (il n'était pas là lorsque Suzanne et la Comtesse ont déguisé Chérubin...); alors il s'agenouille devant Rosine : « *Contessa, perdono...* » — c'est, proprement, une nouvelle dimension s'introduisant dans la folle journée, c'est irruption brusque du surnaturel, de la grâce plus vraie que la nature (*mirabilis reformasti*, dit une prière du missel) : « *Ah, tutti contenti saremo così!* » On voit comment ceci rejoint ce que nous avons remarqué à propos de l'air de la Comtesse « *Dove sono i bei momenti.* »

Il faut croire que la première interprète du rôle de Suzanne, Nancy Storace, était une bien grande cantatrice et comédienne, puisque Mozart lui dédie l'une de ses plus belles arias de concert, la seule qui comporte une partie de piano obligée (le manuscrit porte : *für Mlle Storace und mich* : Mozart dialogue avec elle), si rarement interprétée de nos jours *Ch'io mi scordi di te* (K. 505). Malgré l'œuvre, malgré les interprètes exceptionnels, les *Noces* n'eurent pas le succès éclatant que le musicien pouvait escompter; seuls ses chers Praguois lui firent fête plus tard et il put écrire : « Tout le monde dans la rue ici chante mon Figaro... » et effectivement, on retrouvera des mélodies de cette partition dans le domaine anonyme de la chanson populaire dès avant la fin du XVIII^e siècle : suprême consécration du génie. Mais aussi circonstance d'une importance capitale puisque nous lui devons, un an et demi plus tard, *Don Giovanni* (K. 527). Cette fois, les deux auteurs, Da Ponte et Mozart, ont nettement conscience qu'ils ont quitté pour de bon et l'opéra bouffe et le *seria*, plus encore le *Singspiel* et le *dramma per musica*, puisqu'ils déclarent en sous-titre *dramma giocoso*, un « drôle de drame » en quelque sorte...

Peut-être ne devrait-on jamais rapprocher les incomparables, mais il semble que rien ne donne mieux l'idée des hauteurs et des profondeurs mozartiennes que si l'on voit jouer coup sur coup le *Don Juan* de Molière et *Il dissoluto punito*. Il est vrai que Molière est déjà obligé de

commencer sans avoir la ressource de l'étonnante ouverture du drame mozartien, cette page à la fois tragique et fiévreuse, terrible et souriante, qui n'a pas d'égale. On a beau connaître par cœur la partition, l'avoir vue jouer des dizaines de fois, on reste encore toujours saisi par cette action qui se noue avec une rapidité foudroyante : la tentative de viol, le duel, le meurtre, la fuite vers de nouvelles aventures. Mais on s'aperçoit très vite que c'est le commandeur mort qui est le personnage principal, le personnage invisible dont l'évocation musicale avait d'ailleurs introduit l'ouverture et qui par son « apparition » dans le finale élève ce drame au niveau métaphysique, sans jamais cesser de conserver à ses acteurs vivants leur caractère profondément humain, depuis la poltronnerie apitoyée de Leporello jusqu'à la naïve rouerie de Zerline, en passant par la noblesse d'âme un peu agaçante d'Elvire, la vaillance plus sociale que réelle d'Ottavio, la sympathique rondeur et l'enthousiasme naïf de Masetto et surtout ce tempérament de feu qu'est Donna Anna.

Tout compte fait, un seul personnage n'est pas vraiment humain : Don Giovanni lui-même, ce pécheur vraiment trop indifférent, ce destructeur de l'ordre qui y prend son seul plaisir, cet opposant perpétuel qui n'admettra pas son erreur fondamentale même devant la vision de la réalité de ce qu'il a nié et dont le cri de terreur final semble impersonnel, poussé par les gouffres dans lesquels il s'abîme. C'est que Mozart a réussi ici à créer une personnification du *mysterium iniquitatis* de l'Écriture, une personnification vraisemblable à sa manière au demeurant dans l'atmosphère de ce drame nocturne et dont l'aventure nous amènerait presque, grâce à la densité humaine de ce qui l'entoure, jusqu'aux bords de la sympathie, si cela était possible. Mais cela n'est pas possible et le grand dialogue de la fin « *Pentiti ! — No* » (avec sa série de douze tons subrepticement introduite et qui joue un rôle musical essentiel, sur lequel Darius Milhaud a, le premier, attiré l'attention) nous en assure en nous donnant froid dans le dos. Ce n'est pas le feu de Bengale souvent maladroît de nos scènes, ni la trappe qui s'ouvre, c'est la musique de plus en plus torturée de Mozart et qui finit par flamber littéralement dans la grande séquence chromatique après la main tendue « *Eccola !* ». Il faut

rappeler que Beethoven, génial mais manquant d'humour, n'a pas pardonné à Mozart « l'immoralité » de son *Dissoluto punito*... Alors que l'opéra n'est pas seulement moral, profondément, mais même moralisateur, puisque les rescapés de cette terrible aventure viennent faire la leçon au public au bord de la rampe en une scène post-dernière dont il nous a toujours semblé qu'elle avait surtout comme utilité de revenir en *ré majeur* et de permettre aux spectateurs de se remettre, pour qu'ils ne rentrent pas chez eux, trop inquiets et lourds...

C'est peut-être dans le même esprit que Mozart, demeurant à la Bertramka à Prague, ne suggéra pas à son amie, la grande cantatrice Josefa Dušek, de chanter les airs de Donna Anna, mais lui écrivait l'apaisante et enveloppante aria *Resta, o cara* (K. 528), au lendemain du succès triomphal de *Don Giovanni*. Et c'est peut-être aussi pourquoi, après la tension presque insupportable du *dramma giocoso*, le monde souriant, idéal, définitivement transfiguré, sans pour autant cesser d'être profondément vrai et humain de *Così fan tutte* vient s'inscrire en janvier 1790 dans le catalogue des opéras de Mozart (K. 588).

« A l'apogée de sa puissance et de ses charmes, Mozart, qui a tout juste deux ans à vivre, nourrit pour la dernière fois l'illusion d'un avenir meilleur. Il émane de *Così*, comme de toutes les musiques qu'il compose à cette époque, une suavité si exquisément purifiée qu'on ne peut s'empêcher d'y poursuivre, par-delà la sérénité formelle d'un quintette avec clarinette ou les sarcasmes d'un opéra bouffe, l'écho d'on ne sait quel message spirituel. Le *terzettino* du premier acte de *Così fan tutte* nous montre sur le théâtre deux belles filles agitant le mouchoir des adieux pour saluer le départ des amants qu'elles vont trahir. Est-ce par hasard si l'on a plus d'une fois succombé à la tentation d'y adapter des paroles liturgiques et si Mozart lui-même s'est souvenu de ce *terzettino* en composant quelques mois plus tard le motet *Ave verum* ? » Et Roland-Manuel, que nous citons, rappelle l'étonnante page de Taine :

Sur le théâtre, il y a deux coquettes italiennes qui rient et qui mentent; mais, dans la musique, personne ne ment et personne ne rit; on sourit tout au plus; même les larmes sont

voisines du sourire... La voluptueuse harmonie arrive comme un nuage de parfum qu'une brise lente vient recueillir en passant sur les jardins en fleur. De fraîches joues, des yeux riants, apparaissent par éclairs, et le corsage bleu, la taille penchée, l'épaule ronde et blanche, se détachent distinctement sur le bord de la terrasse. Au-delà, le grand ciel ouvert, la mer azurée luisent toujours avec la sérénité de leur joie et de leur jeunesse immortelle.

On voit aussi pourquoi on ne peut absolument pas dire que cet opéra idéalement bouffe montre d'abord et surtout l'infidélité et l'inconstance du cœur humain. Au contraire, la fidélité et l'amour qui est plus fort que la mort ont trouvé dans cette partition des accents incomparables. Si Don Alfonso fait le pari avec les deux fringants prétendants au début du premier acte de faire tomber en moins d'un jour la fiancée de l'un dans les bras de l'autre, par des subterfuges si naïvement drôles que ceux que nous présentent Da Ponte et Mozart, c'est pour qu'ils ne vivent pas dans l'utopie et qu'ils découvrent la réalité d'un amour profond, plus durable que toutes les aventures. On s'en persuade aisément en écoutant le finale et on s'en persuade mieux encore si on ne cesse d'avoir à l'esprit — car rien n'est inséparable comme les différentes facettes du miroir du monde qu'est l'opéra mozartien — l'émouvant idéal de l'humanité qu'il dresse devant les spectateurs et plus encore devant les auditeurs de *la Flûte enchantée*.

C'est parce qu'il offre des difficultés de réalisation scénique presque insolubles que nous voudrions suggérer que cet ultime opéra mozartien n'est peut-être pas totalement l'égal de *Così fan tutte*. L'approximation la plus complète, ce fut cette soirée salzbourgeoise que Wilhelm Furtwängler avait préparée avec le grand peintre Oskar Kokoschka; mais Furtwängler mourut avant de pouvoir collaborer à la présentation de cette *Flûte enchantée*. Et il avait — hélas — coupé quelques répliques de Papageno jugées trop triviales dans ce « Feierspiel » : on sentait qu'il aurait voulu faire disparaître l'ample comédie aux cent actes divers pour ne garder que la parabole du monde. Or c'est l'unité, la fusion complète de ces deux éléments qui fait les splendeurs du chef-d'œuvre sorti de la collaboration de Mozart avec Schikaneder et Gieseke (on sait qu'il a travaillé avec eux au livret, qu'il

y avait introduit d'importantes modifications et même des changements d'orientation). N'empêche que Furtwängler avait raison d'y voir la fable naïve pour enfants se doubler de l'éternelle histoire d'amour et se dessiner à l'arrière-fond les grands symboles de la lutte des ténèbres contre l'indéfectible lumière. S'il avait choisi Kokoschka, c'est qu'il sentait que cet artiste avait comme Mozart « la science du cœur » (Kokoschka), l'art de suggérer, par les nuances les plus ténues, les émotions les plus fines du cœur humain.

Il suffit d'entendre *la Flûte enchantée*, de la lire une seule fois, pour saisir ses prolongements, son sérieux profond et aussi à quel point l'art musical de Mozart est devenu une véritable somme des styles. Dans l'unique et admirable air de Pamina (« *Ach, ich fühl's* »), nous percevons l'écho très net d'un des plus beaux *Kyrie* de Mozart, celui en *ré mineur* écrit à Munich (K. 368 a) : la supplication de l'humanité chassée du paradis se retrouve lorsque Pamina chante le bonheur perdu de l'amour véritable. Dans le célèbre duo des deux hommes en armes à la fin de l'œuvre, au moment où Tamino et Pamina affrontent l'épreuve du feu et de l'eau, Mozart amalgame en une polyphonie qui n'est qu'à lui trois thèmes liturgiques : le choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, le *Kyrie* de la *Missa Sancti Henrici* du maître de chapelle salzbourgeois I. F. Biber, et le choral *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* : le baptême de l'eau et de l'Esprit. Dans ses œuvres antérieures, Mozart reste pour ainsi dire au-dessus de son sujet, il ne s'identifie à aucun de ses héros. Dans *la Flûte enchantée*, c'est l'homme et le musicien qui chante à travers les différents rôles, surtout les grands rôles, celui du prêtre, celui de Sarastro, celui de Tamino, mais aussi celui du touchant et cocasse Papageno dont il répétait sur son lit de mort l'ariette « *Der Vogelfänger bin ich ja* », au moment où il allait retrouver enfin le paradis de lumière dont il nous a laissé la clé dans la transfiguration de sa musique.

Carl DE NYS.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera les éléments d'une bibliographie mozartienne assez complète dans :

Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. 9, colonnes 826-839, Bärenreiter, Cassel, 1961.

Le *Mozart-Jahrbuch*, publication annuelle de la fondation internationale Mozarteum à Salzbourg, constitue la plus précieuse mise à jour des études mozartiennes, qu'on fera bien de compléter par les commentaires et les *Kritische Berichte* de la *Neue Mozart-Ausgabe* (Bärenreiter, Cassel, depuis 1955).

Les références ci-dessous sont un choix d'ouvrages essentiels.

I. DOCUMENTS

SCHIEDERMAIR, L., *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*, 5 vol; G. Müller, Leipzig, 1914.

CURZON, H. de, *Lettres de W. A. Mozart*, traduction nouvelle et complète, Paris, 1928.

KÖCHEL, L. R. von, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts*, 4^e édition (revue par A. Einstein), Ann Arbor, USA, 1947, (la cinquième édition est annoncée pour 1962 chez Breitkopf à Wiesbaden).

VOSER-HOESSLI, I., *W. A. Mozart. Der Briefstil eines Musikgenies*, Artemis, Zürich, 1948.

DEUTSCH, O. E., *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Cassel, 1961.

DEUTSCH, O. E. (vorgelegt von), *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*, Bärenreiter, Cassel, 1961.

2. OUVRAGES GÉNÉRAUX

NIEMETSCHKE, F., *Leben des K.K.Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, première édition : Prague, 1798; réédition en fac-similé : Taussig, Prague, 1905, (traduction anglaise par H. Mautner, Londres, 1956).

NISSEN, G. N. von, *Biographie W. A. Mozarts*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1828.

OULIBICHEFF, A., *Nouvelle biographie de Mozart*, 3 vol., Moscou, 1843.

GHEON, H., *Promenades avec Mozart*, Paris, 1932.

WYZEWA, T. et SAINT-FOIX, G. de, *W. A. Mozart, sa vie musicale et son œuvre*, 5 vol., Paris, 1936-1946.

EINSTEIN, A., *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Dernière édition revue par l'auteur : Pan-Verlag, Zürich, 1953, (traduction française par Jacques Delalande, Paris, 1954).

VALENTIN, E., *Mozart, Wesen und Wandlung*, Otto Müller, Salzbourg, 1953.

SCHENK, E., *W. A. Mozart*, Amalthea-Verlag, Vienne, 1955.

HYATT-KING, A., *Mozart in Retrospect*, Oxford University Press, 1956.

ROBBINS-LANDON, H. C. et MITCHELL, D., *The Mozart Companion*, Rockliff, Londres, 1956 (ouvrage collectif).

SCHALLER, P. et KUHNER, H., *Mozart Aspekte*, Otto Walter, Olten, 1956 (ouvrage collectif).

HOCQUARD, J. V., *La pensée musicale de Mozart*, Paris, 1958.

3. MONOGRAPHIES

TENSCHERT, R., *Mozart, ein Leben für d'ie Oper*, Frick, Vienne, 1941.

CHANTAVOINE, J., *Mozart dans Mozart*, Paris, 1948.

DENT, E. J., *Mozart's Operas*, Londres, 1948, (traduction française par DUCHAC, R. : *Les opéras de Mozart*, Paris, 1958).

DENNERLEIN, H., *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1951.

GIRDLESTONE, C. M., *Mozart et ses concertos pour piano*, Paris, 1953.

L'année Mozart en France, Livre d'or du Bi-centenaire, in « Revue Musicale », Paris, 1956.

BADURA-SKODA, E. et P., *Mozart-Interpretation*, Wancura-Verlag, Vienne, 1957.

Les influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart, Colloque international de musicologie, Paris, 1956. — Publications du C.N.R.S., Paris, 1958.

TALING-HAJNALI, M., *Der fugierte Stil bei Mozart*, Verlag Paul Haupt, Berne, 1959.

A L'ORÉE DU ROMANTISME

LA MUSIQUE DE CLAVIER EN FRANCE DE 1760 A 1850

DANS le sillage de Rameau et de Couperin, une pléiade d'estimables clavecinistes s'efforcent, vers le milieu du XVIII^e siècle, de maintenir chez nous la grande tradition instrumentale française. Mais le souffle de préromantisme, qui passe alors sur les modes intellectuelles, effleure aussi la musique. Des tendances nouvelles se dessinent. Des voies inconnues s'ouvrent aux artistes épris de liberté.

La grêle sonorité du vieux clavecin devient manifestement impuissante à traduire les aspirations des jeunes musiciens. Avec ses possibilités expressives, le piano-forte leur apporte la faculté de s'exprimer en toute plénitude. L'écriture s'adapte donc à l'instrument, le style se transforme, la pensée s'élargit : matière musicale neuve et palette plus colorée, recherches opiniâtres d'une esthétique désormais basée sur la sensibilité.

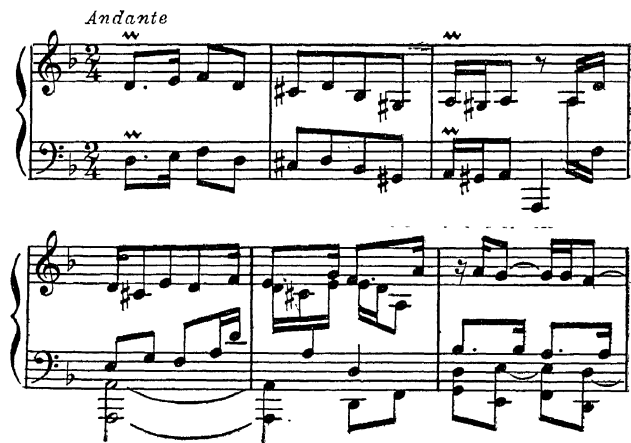
SCHOBERT

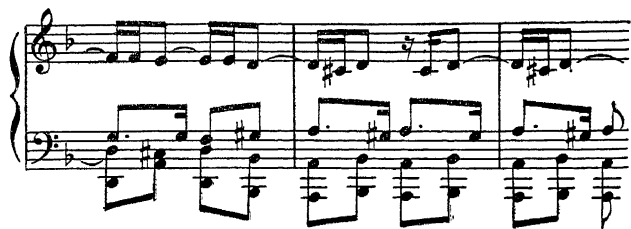
Avec Johann Schobert, Silésien d'origine, mais venu très tôt — vers 1760 — se fixer à Paris, s'amorce ce renouveau de la musique de clavier. Séduisante et pure figure que celle de ce juvénile compositeur, au service du prince de Conti, applaudi dans la plus haute société, et dont les œuvres suscitent de grands enthousiasmes tant dans notre capitale qu'à Londres et à Amsterdam. Grimm le tient pour « le premier maître de Paris », et vante son harmonie « qui ne manque point de magie » ; Mozart, encore enfant, prend à son contact un premier bain de fraîche et vivifiante poésie. Destinée brillante, mais trop brève : à peine âgé d'une trentaine d'années, il meurt en 1767, empoisonné par des champignons. « Ses mœurs étaient

aussi douces et aussi simples que son talent était extraordinaire », note son contemporain La Borde.

Seize recueils publiés de son vivant, et quatre posthumes, attestent l'abondance et la variété de son inspiration : nombreuses sonates et concertos pour le clavecin, mais aussi trios, quatuors (avec violons et basse), et symphonies pour clavecin, violon et cors. Si la mention du piano-forte ne figure encore sur aucune de ses œuvres, il ne fait aucun doute que l'auteur utilise le nouvel instrument. L'usage commence à s'en répandre dans la capitale, et ses ressources attirent tous les compositeurs de la génération montante.

Aux pages encore faibles des premiers essais — jusqu'à l'op. 5 — succèdent vite d'originales conceptions. La courbe chantante de ses thèmes, leur accent personnel, leur caractère passionné donnent déjà à sa musique une apparence insolite pour l'époque. Son harmonie frappe encore plus : audacieuses appoggiatures, accords de neuvième, chromatisme, modulations imprévues. Hardie, l'écriture du clavier a souvent une résonance tout orchestrale, une diversité de coloris inhabituelle fort attachante. Le ton prophétique de quelques-uns de ses mouvements lents mérite d'être retenu. Ainsi celui de la *III^e Symphonie pour clavecin*, op. 9, dont voici la phrase initiale :





Ex. 1.

Une grande force interne se devine derrière ces robustes lignes. Si ne jaillissent pas encore les effusions romantiques, les éclats de la grande passion, un changement dans la manière de penser et de sentir s'affirme incontestablement chez Schobert. Son art s'éloigne délibérément du langage mondain en honneur dans les salons de son temps. Même les pièces les plus légères qu'il écrit pour satisfaire à la mode du jour — les menuets, par exemple, — portent sa marque. Tel le thème du *Menuetto grazioso* de la III^e Sonate pour clavecin, op. 14 :



Ex. 2.

Précurseur authentique, prédécesseur immédiat de Mozart, Schobert se place à la tête du renouveau de la musique instrumentale française. Poète, il tire d'agréables et neuves sonorités de son clavier, et se crée un style en

avance sur celui de son époque. Vainement ses contemporains cherchent à imiter sa manière, mais ils restent au-dessous de leur modèle. Quelques semaines après sa tragique disparition, la sœur de Goethe ne se lasse pas d'exécuter ses œuvres : « Toute autre musique ne me plaît presque plus. En jouant, des sentiments douloureux percent mon âme ; je le plains, ce grand auteur qui, à la fleur de son âge, avec un tel génie, a péri d'une façon si misérable et inopinée. »

LA PREMIÈRE ÉCOLE PIANISTIQUE

Utilisé pour la première fois en 1768 au Concert spirituel — centre de la musique parisienne du moment —, le piano-forte va désormais éclipser rapidement le clavecin. Dès avril 1770, paraît la première œuvre française portant la mention « pour clavecin ou piano-forte » : *Deux Concertos... par Mlle Le Chantre, œuvre premier*. Quelques mois plus tard, les gazettes commencent à insérer de nombreuses annonces offrant des clavecins à bas prix, ou l'échange contre un piano-forte, ou même le troc contre les objets les plus divers. Tous nos musiciens adoptent d'enthousiasme le nouvel instrument.

Cohorte effervescente, les promoteurs de cette première école pianistique se livrent à des recherches de style, à des essais d'écriture, à des explorations osées de la matière sonore : innovations plus ou moins heureuses, mais qui enrichissent peu à peu le vocabulaire instrumental. L'un des premiers, l'organiste J.-F. Tapray publie de nombreux recueils de sonates adroitement conçues ; son goût pour les combinaisons de timbres le porte à écrire quatre *Symphonies concertantes*, dans lesquelles il oppose clavecin et piano-forte traités en solistes. Efforts identiques chez son confrère J.-J. Beauvarlet-Charpentier — successeur de Daquin à l'orgue de l'église Saint-Paul — et chez quelques jeunes virtuoses du clavier, comme Hüllmandel et Edelman, Strasbourgeois fixés à Paris depuis 1772. Réussites plus marquantes, et personnalité plus affirmée chez Nicolas Séjan, brillant organiste de Saint-Sulpice. Son premier livre de *Six Sonates*, en 1773, et son *Recueil de pièces... dans le genre gracieux ou gay*, conçu vers le même moment, témoignent d'un métier éprouvé et d'une musicalité hors du commun.

MÉHUL

Il faut attendre toutefois l'année 1783 pour trouver une œuvre vraiment valable, qui surclasse cette abondante production, sans cesse croissante. Les *Trois Sonates* avec lesquelles se fait connaître le jeune Méhul avant d'aborder la carrière dramatique, laissent deviner en effet un véritable tempérament de symphoniste. Pages d'adolescent qui ne vont pas sans quelques maladresses, mais où le relief des thèmes, l'harmonie substantielle, le sens de la construction et l'ampleur de la forme, révèlent une nature originale. Qualités rares qui s'affirment en un second recueil de *Trois Sonates* en 1788, en attendant qu'elles s'épanouissent plus largement encore dans ses quatre symphonies orchestrales. A l'inspiration juvénile s'oppose parfois un ton pathétique et véhément, d'une couleur prébeethovenienne. Vigueur du rythme, fréquence du mode mineur, accords de septièmes diminuées — « propres à peindre les objets tristes », affirme d'Alembert — silences dramatiques, brusques suspensions de sens, arrêts imprévus qui font rebondir l'action sans interrompre pour cela le rythme du discours musical : mode d'expression nouveau qui donne aux sonates de Méhul une singulière et forte impression de mouvement et de vie.

Avec les années révolutionnaires, une recrudescence du genre descriptif se manifeste dans la musique instrumentale. *Tombeaux, batailles, scènes historiques*, redeviennent à la mode et se multiplient. Un programme détaillé commente souvent ces tableaux sonores, morcelés à l'excès, où le souci du pittoresque épisodique se développe au détriment de l'unité. La diversité de leur réussite, et l'inégalité de leur style ne doivent pas pour autant les rendre négligeables, puisqu'ils marquent une des dernières étapes avant la constitution définitive du poème symphonique.

Les meilleurs représentants de cette tendance connaissent à l'époque une appréciable notoriété : Louis Jadin, originaire de Versailles, par ailleurs auteur d'attachantes sonates ; Beauvarlet-Charpentier fils, organiste de Saint-Germain-des-Prés ; et surtout Gervais-François

Couperin — dernier descendant de l'illustre dynastie — qui officie à la tribune familiale de Saint-Gervais. Après quelques séries de variations, son plus grand succès se place en 1797, avec *les Incroyables*, et *les Merveilleuses*, « pièces musicales pour le piano-forte ».

BOIELDIEU

Cette orientation du goût vers la musique descriptive ne détourne pas nos compositeurs des formes traditionnelles et des œuvres fortement pensées et construites. Sur les traces de Méhul, le jeune Rouennais Adrien Boieldieu donne une vive impulsion à notre école et l'engage plus avant dans le chemin de la découverte.

Entraîné au piano-forte dès son plus jeune âge, à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, Boieldieu se produit fréquemment comme virtuose dans la capitale normande, et y interprète ses premiers essais entre 1792 et 1795. Précocement carrière de compositeur pianiste, qu'il continue à Paris, à partir de 1796, parallèlement à celle de musicien dramatique. Son *Concerto*, très primesautier, et un premier recueil de *Trois Sonates*, « dédiées à son ami Rode », attirent d'emblée l'attention du monde artistique. L'aisance du style et la souplesse de l'écriture les font apprécier jusqu'à Leipzig, où l'un des périodiques musicaux les plus lus en conseille l'étude, « car elles renferment une foule de brillants traits de concert et tombent cependant si bien sous les doigts, qu'un bon pianiste peut les exécuter à première vue, et elles n'abîment pas les mains comme tant de nouvelles sonates des compositeurs allemands actuels » (« Allgemeine Musikalischer Zeitung », décembre 1801).

Séduction toute semblable dans les *Trois Sonates* op. 2, avec plus de recherches de contrastes et de variété dans l'expression. De fréquents effets dramatiques — assez voisins de ceux de Méhul — laissent discerner le musicien né pour la scène. Les inflexions lyriques se multiplient, notamment dans la *I^{re} Sonate en fa mineur*, ton pathétique par excellence, dont l'impérieux thème initial mérite d'être retenu :



Ex. 3.

Rythmes nets et francs dans la *II^e Sonate*, qui contient un *adagio* d'une pure lumière mozartienne. Verve mélodique constamment renouvelée dans la *III^e*, avec son vigoureux *menuet*, qui appelle l'orchestre, et sa robuste *polonaise* terminale.

Le rapide succès de ses premières œuvres assure vite à Boieldieu une enviable renommée. Si bien que, malgré son jeune âge — il n'a encore que vingt-trois ans — il se voit nommé professeur d'une des classes de piano au Conservatoire, en 1798. Peu doué en réalité pour la pédagogie, il assure néanmoins pendant cinq années, jusqu'à son départ en Russie, un enseignement très efficace, et forme de nombreux élèves. Artiste délicieux et spontané, au dire de ceux-ci, il guide avec bienveillance, sans austérité ni formalisme, donnant toujours le pas à la musique sur la virtuosité. La leçon de piano se passe souvent à déchiffrer les dernières pages fraîchement

écrites du *Calife de Bagdad* ou de *Beniowski* ; mais il enthousiasme ses jeunes disciples et suscite leur sympathie.

Maintenant le rythme de sa production, il compose chaque année plusieurs nouveaux recueils. Enrichissant son harmonie — correcte, mais assez pâle parfois dans ses pages de début —, il tente de donner plus de relief et de personnalité à son style. Le côté romantique vers lequel s'orientent alors ses partitions de drames lyriques l'incite à diriger dans le même sens sa pensée instrumentale. Tendances qui font souvent pressentir l'art d'un Weber, particulièrement sensibles dans les *Deux Grandes Sonates*, op. 4, l'une de ses meilleures réussites. La vibrante clarté et l'allure chevaleresque de la première s'opposent à la capricieuse fantaisie un peu languide de la seconde, d'une sonorité pianistique déjà plus moderne. De celle-ci, nous citerons la très expressive phrase de départ, qui crée aussitôt l'atmosphère du morceau :



Ex. 4.

Un peu plus inégal, mais de la même veine, le *Trio* pour piano-forte, violon et violoncelle, op. 5, contient quelques pages sensibles, adroitement développées. A une époque où la musique de chambre n'a encore que peu d'adeptes chez nous, l'exemple de Boieldieu ne manque ni d'audace, ni d'intérêt.

Cette incessante curiosité d'esprit, et le désir de se renouveler, se traduisent peu après par une *Grande Sonate*, op. 6. De dimensions inaccoutumées, coupée en deux longs mouvements, cette vaste composition ne va pas sans quelques redites. Les thèmes, toutefois, rayonnent d'une certaine chaleur. Un souffle généreux les anime; une ardeur intérieure emporte les expositions et atténue l'excès d'ampleur. Quelque abus aussi et monotonie dans l'emploi de formules décoratives brillantes, mais assez vides de sens.

Outre deux recueils avec violon (op. 7 et 8), introuvables aujourd'hui, Boieldieu, pour répondre au goût de son temps, allie le timbre de la harpe à celui du piano-forte. Ses *Quatre Duos* — l'un dédié à Clementi —, morceaux brillants, tout cliquetants de dessins arpégés, restent bien dans la manière alerte du musicien, plus attiré par l'éclat que par la profondeur. Enfin quelques séries de variations, pièces brèves et exercices, complètent cet important bagage.

Engagé par le tsar Alexandre I^{er} pour aller à Saint-Pétersbourg exercer les fonctions de compositeur de la cour impériale, Boieldieu démissionne de sa classe du Conservatoire en juin 1803. Il cesse dès lors d'écrire pour le piano, consacrant toute son activité au théâtre. Abandon regrettable, car les riches promesses des années de jeunesse pouvaient faire espérer des œuvres parfaites dans l'âge mûr. Peut-être l'eussent-elles placé sur le même plan que les grands pianistes romantiques étrangers du début du xix^e siècle ?

Le développement de la virtuosité, déjà apparent chez Boieldieu, va s'accroître chez ses successeurs. A l'exemple de quelques pianistes d'Europe centrale, notamment de Steibelt, Dussek et Cramer, qui commencent à inonder le monde musical de leurs médiocres et insignifiantes compositions, nos auteurs recherchent de plus en plus l'écriture volubile. La technique se

développe alors si rapidement qu'elle submerge bientôt la musique même. La forte armature de la pensée manque souvent aux œuvres de cette époque, qui ne laissent voir qu'une accumulation d'arabesques sans vie.

LOUIS ADAM

Les étapes de cette transformation stylistique — triomphe des notes sur l'expression — se découvrent avec une netteté parfaite dans la vaste production du Strasbourgeois Louis Adam. Échelonnée à la charnière de deux siècles, son œuvre reflète les tendances les plus diverses. D'une sagesse toute provinciale, non exempte de gaucheries, ses premières pages, imprimées à son arrivée à Paris en 1778, accusent un retard sensible sur le style alors pratiqué dans la capitale. De rapides progrès, et une adaptation intelligente aux modes ambiantes se constatent dans ses *Trois Sonates en trio*, op. 3, qu'il n'hésite pas à dédier au chevalier Gluck. Une élégance de plume et une musicalité réelle s'affirment dans les nombreuses sonates et symphonies concertantes qu'il publie jusqu'en 1800. Puis brusquement, sa manière change. Le prestige d'une écriture brillante, d'habiles modulations, de subtiles indications de nuances et d'expression, ne parviennent pas à dissimuler l'inégalité, voire même la faiblesse de sa pensée. Désormais s'accroît chez lui cette propension à un style disparate, à une virtuosité superficielle, verbiage qui frise même le mauvais goût. En dépit de furtifs élans romantiques, et de séductions passagères, les importants ouvrages qu'il donne après 1800 ont un ton déclamatoire et un fallacieux brillant qui en rendent l'audition absolument insupportable aujourd'hui.

Considéré parfois comme le fondateur de notre enseignement pianistique, Louis Adam a en effet pour principal mérite d'avoir professé au Conservatoire, de 1797 à 1842, et d'avoir rédigé la première grande *Méthode*, doctrine officielle de l'école pendant plus d'un demi-siècle.

HÉROLD

Les efforts sérieux d'un Méhul et d'un Boieldieu pour créer un courant bien français, de haute tenue artistique,

ne vont pas rester sans écho dans les trente années suivantes. En 1810, le jeune Ferdinand Hérold, élève de la classe de Louis Adam, est autorisé à concourir avec une *Sonate* de sa composition — faveur probablement unique dans les annales de l'établissement. Le premier prix qu'il obtient — il a alors dix-neuf ans — l'incite à poursuivre la carrière de compositeur pianiste. Quatre concertos, des sonates, des caprices, et de très nombreuses variations et morceaux de tous genres, rappellent la manière de ses prédécesseurs. Mais à l'élégance et à la distinction mélodique de ses devanciers, il joint un sentiment harmonique raffiné et très personnel. Toujours ce subtil musicien se signale par quelques trouvailles absolument originales : juxtapositions de tonalités lointaines, enharmonies, enchaînements inhabituels. De plus, son écriture reste toujours sobre; il n'use qu'avec modération des formules de haute vélocité, et fait preuve d'un goût très sûr.

Ses premiers succès au théâtre le détournent assez vite — comme Boieldieu — de la musique instrumentale. Il n'y attache plus qu'une importance secondaire, et consacre uniquement à ses opéras-comiques les dernières années de sa brève existence.

BOËLY

Dans un même souci de musicalité, mais avec une tout autre tournure d'esprit, son contemporain A. P. F. Boëly destine au piano une grande partie de sa production. Formé en marge de l'enseignement officiel — études avec l'Allemand Ladurner —, il s'imprègne des œuvres de J.-S. Bach, encore bien peu connues à Paris, et s'enthousiasme pour Beethoven, dont les ouvrages commencent à se répandre chez nous.

Ainsi orienté vers un art sérieux, et nanti de connaissances techniques très complètes, il débute en 1810 par *Deux Sonates* dédiées à son maître. Des influences germaniques certaines s'y manifestent, mais une réelle dextérité dans le maniement des formes et un goût marqué pour l'écriture contrapuntique prouvent des dons peu courants. Habitué à une manière plus frivole, le public ne remarque guère cette publication, pas plus que les *Trente Caprices*, op. 2, dédiés à la célèbre interprète de

Beethoven, Mme Bigot. Alors qu'au même moment Hérold fait de ce genre un grand morceau très développé, de virtuosité quelque peu clinquante, Boëly le traite à l'ancienne manière des clavecinistes : concision et sobriété, grande fantaisie dans l'architecture, tissu harmonique serré, dont ce bref échantillon (extrait du *Caprice* n° 25), suffit à montrer la trame solide :



Ex. 5.

Après un *Duo à quatre mains*, op. 4, d'une pure tradition beethovénienne, Boëly esquisse un poétique *Caprice*, op. 7, sur un frémissant rythme de valse. A cette vision romantique, toute d'élan et de fraîcheur, succède un *Troisième Livre de pièces d'études*, op. 13, dédié à J. B. Cramer. Boëly excelle dans la composition de ces courts tableaux, se plaît à condenser sa pensée dans une forme volontairement étroite. Ciseleur minutieux, il soigne le détail sans perdre de vue la ligne générale, utilisant toujours une riche matière musicale, aussi variée dans ses rythmes que dans ses harmonies. Déjà ces *Pièces*

laissent présager le grand intérêt que va bientôt prendre le genre de l'étude avec Chopin, Schumann et Liszt.

Quatre Suites, dans le style des anciens maîtres, op. 16, une ample *Sonate à quatre mains*, op. 17, *Vingt-quatre Pièces divisées*, op. 20, sans compter de multiples ensembles de musique de chambre, voient le jour entre 1820 et 1830. Il ne cesse par la suite d'écrire, tout en menant une vie assez obscure de professeur et d'organiste, mais ne parvient à faire imprimer que de trop rares fragments. A sa mort, en 1858, il laisse plus de trois cents manuscrits inédits, dont une quinzaine seulement paraissent alors chez l'éditeur Richault. A Saint-Saëns, en 1902, revient le mérite d'avoir réhabilité la mémoire de cet artiste sincère, « musicien de grand talent et de grande conscience ».

L'évolution de l'art instrumental, qui semble s'accélérer au début du xix^e siècle, va aboutir à une rupture complète avec l'ancien style. Aux alentours de l'année 1825, quelques audacieux créateurs s'affranchissent des contraintes scolastiques, et innoveront délibérément.

URHAN

Ainsi Chrétien Urhan, Rhénan d'origine, mais Parisien d'adoption, et élève de Lesueur, se signale en 1828 par un très curieux morceau : *Elle et moi, duo romantique à quatre mains... dédié à L. van Beethoven*, op. 1. « Voici une production originale s'il en fut jamais, écrit Fétis, dans sa « Revue musicale » ; l'auteur n'a consulté évidemment que ses propres sensations en la composant, sans s'inquiéter des formes convenues et probablement sans autre but que de plaire. Ce qu'on y trouve surtout, c'est de la passion, de l'abandon, du délire même. » Un *Deuxième Duo*, tout aussi révolutionnaire, deux *Quintettes romantiques*, et diverses pièces instrumentales placent l'artiste à la pointe du cénacle d'avant-garde. Ses idées avancées plaisent à Berlioz, qui apprécie particulièrement l'œuvre intitulée *A Elle, Lettres pour le piano* (1834) : « Les quatre lettres intitulées *Temps et Lieux* sont des impressions de voyage, reproduites en de vagues harmonies dans lesquelles il ne faut pas chercher de forme ni de plan. Capricieuses images toujours ceintes d'une pâle auréole,

l'imagination aime à s'égarer à leur suite, pendant que l'oreille, doucement caressée par de tels accents, retrouve en eux ces mille bruits de la nature, interrompus par la voix souffrante ou joyeuse de l'homme, et dont l'incohérence même est toujours empreinte de grandeur et d'une mystérieuse poésie. »

DAVID

De son côté, le jeune Félicien David, à la suite d'un séjour de deux années dans le Moyen-Orient, — de 1833 à 1835 — introduit l'exotisme dans la musique de clavier. Vraiment neuves, et d'une conception non conformiste, ses *Mélodies orientales* déroutent les pianistes contemporains, en mars 1836. De la poésie, de vives couleurs, des rythmes et des modes peu usuels, des notations pittoresques, donnent à ces neuf aquarelles une physionomie particulière. La forme assez rudimentaire et la coupe tonale peu variée — l'auteur montre encore de l'inexpérience — n'enlèvent pas l'attrait de quelques tableaux bien dessinés, comme *Une promenade sur le Nil, Smyrne, Vieux Caire, Egyptienne, le Harem*. De ses carnets de voyage, Félicien David extrait encore en 1845 une suite de dix pièces, *les Brises d'Orient*, et *les Minarets*, trois fantaisies pour le piano où, à défaut d'un renouvellement de l'inspiration, l'artiste affermit sa technique. Dans la très inégale série d'œuvres instrumentales qu'il publie encore — esquisses symphoniques, romances sans paroles, morceaux de genre —, les plus réussies sont celles où s'accroche un dernier reflet d'Orient, un ultime et nostalgique souvenir de ces années de jeunesse et de soleil.

ALKAN

Enfin, dans cette période d'effervescence, l'apport de Charles-Valentin Alkan ne doit pas être oublié. Pianiste de grande classe, fervent de Liszt, auquel il dédie ses *Souvenirs, trois morceaux dans le genre pathétique*, op. 15, il inaugure chez nous la virtuosité transcendante. Mais, en musicien complet, il sait mettre une écriture colorée au service d'une pensée réfléchie. La substance musicale ne manque jamais, même dans ses compositions les plus acrobatiques.

Manière originale, mais difficile, disent les critiques du moment, à propos de ses premières publications marquantes, comme les *Trois Andantes romantiques*, dédiés à Urhan, le *Nocturne*, op. 22, et le très curieux *Chemin de fer*, étude, op. 27, éditée en 1844. Dans ce véritable poème symphonique, Alkan évoque d'abord le départ du train, sur une longue pédale préparatoire de dominante. Puis un premier thème, *vivacissimamente*, en souligne l'accélération et la rapidité. Un second motif, très lyrique, chante l'enthousiasme du voyageur lancé à la vitesse exaltante de trente kilomètres à l'heure. Puis, vers la fin, après une classique réexposition, un ralentissement du rythme (doubles croches, croches, noires, blanches, rondes) — péroraison très étalée — décrit l'arrivée et l'arrêt du bolide. Qui n'a reconnu en Alkan un lointain précurseur d'Arthur Honegger ?

En dépit d'influences schumannniennes inévitables à l'époque, la patte du musicien marque encore quelques œuvres, dont *les Mois*, les deux livres de *Chants* pour le piano, op. 38, où se détache une noble *Procession nocturne*, deux recueils d'*Impromptus*, une très vivante *Bourrée d'Auvergne*, et surtout les *Douze Études* op. 39. Le dédicataire, son ancien maître Fétis, les tient pour une « véritable épopée ... d'un genre absolument nouveau ». En réalité, ces deux cent soixante-seize pages de musique manquent parfois de concision et de relief; quelques-unes, toutefois, *Comme le vent*, le *Scherzo diabolico* et le *Festin d'Ésope*, retiennent encore l'attention de nos exécutants.

Avec Chrétien Urhan, Félicien David et Alkan, pionniers résolus, en quête de sentiers inexplorés, s'achève cette période de transition. Longue étape, qui voit le déclin du clavecin, l'avènement du piano-forte, et la lente élaboration d'un style nouveau. Production instrumentale volumineuse, océan de musique d'où émergent quelques noms et ouvrages de valeur, trop oubliés. Tous ces promoteurs préparent l'école française moderne qui s'ouvre aux alentours de l'année 1855, quand paraissent les premières œuvres de César Franck, d'Édouard Lalo et de Camille Saint-Saëns.

Georges FAVRE.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

LACÉPÈDE, comte de, *La poétique de la musique*, 2 vol., Paris, 1785.

FRAMERY et GINGUENÉ, *Encyclopédie méthodique ; Musique ;* t. I, 1791, t. II, 1818, Paris.

MOMIGNY, J.-J. de, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris, 1806.

BURNEY, Charles, *De l'état présent de la musique en France et en Italie*, traduction Charles BRACK, Gênes, 1809.

CASTIL-BLAZE, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, 1821.

REICHA, A., *Traité de mélodie*, Paris, 1832.

FÉTIS, *État actuel de la musique en France*, dans « l'Europe littéraire », 20 mai, 24 juin, 31 juillet, 9 août 1833.

PIERRE, Constant, *Les facteurs d'instruments de musique*, Paris, 1893.

BRENET, Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 1900.

LA LAURENCIE, L. de, *La musique instrumentale aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Encyclopédie de la musique*, I^{re} partie, t. III, Paris, 1914.

PIRRO, André, *Les clavecinistes*, Paris, 1924.

SERVIERES, Georges, *Documents inédits sur les organistes français des XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Schola Cantorum, s. d.

OUVRAGES SUR LE SUJET

MÉRÉAUX, A., *Les clavecinistes de 1637 à 1790*, Paris, 1867.

MARMONTEL, A., *Histoire du piano et de ses origines*, Paris, 1885.

MARMONTEL, A., *Les pianistes célèbres*, Tours, 1887.

FROMAGEOT, Paul, *Un disciple de Bach : Pierre-François Boëly*, dans « Revue de l'Histoire de Versailles », 1909.

BRENET, Michel, *Boëly et ses œuvres de piano*, « Revue musicale S.I.M. », 1^{er} avril et 1^{er} mai 1914.

BOUVET, Charles, *Les Couperin*, Paris, 1919.

SAINT-FOIX, G. de, *Les premiers pianistes parisiens : Schubert* (« Revue musicale », août 1922); *Hullmandel* (avril 1923); *Edelmann* (juin 1924); *J. L. Adam* (juin 1925); *Les Frères Jadin* (août 1925); *Méhul* (novembre 1925); *Boieldieu* (février 1926); *Ladurner* (novembre 1926); *Boëly* (août 1928).

FAVRE, Georges, *La musique française de piano avant 1830*, Paris, 1953.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

L'HOMME

LA vie et l'œuvre de Beethoven, ainsi que toutes les considérations esthétiques et techniques qui en résultent, ont donné naissance à une littérature extrêmement abondante, souvent remarquable, souvent aussi fort niaise et ridicule. Il devient difficile, après tout cela, de prendre encore la parole. Toutefois, parmi les travaux sérieux, il en est peu qui n'aient pas subi, par certains côtés, les atteintes du temps, la plupart d'entre eux étant, du reste, relativement anciens. Ils datent soit de l'époque romantique, soit de ce néo-romantisme musicologique qui a beaucoup fleuri au début du ^{xx}e siècle. Depuis, des points de vue nouveaux se sont dégagés, de nouvelles perspectives se sont ouvertes, de nouvelles façons de considérer les choses aussi peut-être, et un certain nombre de vérités que l'on avait pris l'habitude de tenir pour définitives paraissent s'effriter quelque peu. Bref, au milieu du ^{xx}e siècle, il convient de s'arrêter pour revoir un peu le dossier de la légende beethovénienne. C'est là un travail considérable que la musicographie de langue française verra naître, souhaitons-le, un jour prochain. Sans avoir des ambitions aussi hautes, la présente étude tentera seulement de faire, sans littérature et aussi objectivement que possible, un bilan de ce que représente essentiellement Beethoven dans l'histoire de la musique, et cela en ne redisant pas trop ce qui a déjà été dit et fort bien dit.

Si on a employé le mot « légende », c'est que l'image que l'on se fait communément de Beethoven a été sentimentalisée de la façon la plus complaisante et la plus suspecte, l'enthousiasme des plus légitimes admirateurs n'étant pas, à cet égard, la source la moins dangereuse. Beethoven vit ainsi sur un certain nombre de clichés romantiques, il est auréolé de tant de chevelures en

broussaille, de tant de clairs de lune, de tant d'attitudes théâtrales dont on a souvent tiré les conséquences les plus abusives faisant jouer à Beethoven le rôle de Beethoven, que si tout cela est extrêmement spectaculaire pour un scénario cinématographique, un calendrier postal, ou les bandes dessinées des journaux, tout cela n'est peut-être pas aussi bon pour le miroir de l'histoire. Il n'est pas absolument certain que s'il avait été heureux, riche, et que s'il eût possédé une ouïe parfaite, Beethoven n'eût pas écrit les mêmes chefs-d'œuvre. C'est sans doute beaucoup plus en raison de son indépendance, de cet isolement fondamental auquel le vouait son génie, que de l'isolement auquel le condamna sa surdité, que se sont produites ses grandes découvertes expressives et stylistiques.

Il est, certes, probable que bien des circonstances malheureuses ou pathétiques de sa vie intime ont trouvé une résonance déterminante dans telles de ses œuvres pour leur donner telle ou telle coloration sentimentale, pour les engager dans telle ou telle voie formelle ou architectonique. Mais Beethoven savait trop ce qu'il voulait, où il voulait aller, pour que des circonstances extérieures à son art, aussi profondément affectives eussent-elles été, le détournent réellement des chemins de son génie. N'oublions pas que c'est à peu près en même temps qu'il écrit le testament de Heiligenstadt et le premier morceau de l'*Eroica* !

L'œuvre de Beethoven dépasse maintenant, et de loin, toute cette légende passionnément et pittoresquement édifiée par des évangélistes fiévreux, souvent de bonne foi d'ailleurs, mais dont les récits et suggestions ont fréquemment faussé l'optique dans laquelle il convient de voir les éléments essentiels du phénomène beethovénien. Le délire anecdotique a souvent empêché de distinguer ce que signifie l'œuvre de Beethoven, ce que, finalement, elle apporte dans l'histoire de la musique, comme l'arbre qui empêche de voir la forêt.

Les plus grandes erreurs d'optique concernant Beethoven proviennent surtout des romantiques. Ceux-ci en ont fait leur homme, leur saint patron, ils se sont approprié son génie, l'ont paré de leurs idées, de leurs manies, de leurs défauts. Ils ont voulu en faire exclusivement leur saint Jean-Baptiste, et ainsi Beethoven devient le pro-

phète de tous les excès romantiques, y compris de cette part de nihilisme préliminaire se trouvant à l'origine du mouvement romantique, alors que Beethoven fut le contraire d'un nihiliste. Les romantiques, il faut le reconnaître, avaient des excuses, car l'arrivée elle-même de Beethoven dans l'histoire de la musique apportait de quoi embrouiller singulièrement les choses : à l'aube du XIX^e siècle, après une évolution logique et progressive qui venait d'assez loin, on aboutissait à une période-charnière où il devait nécessairement se passer quelque chose. Or, par un miraculeux hasard de la chronologie, c'est Beethoven qui se trouve alors aux avant-postes. Ce quelque chose se serait évidemment passé de toutes façons, mais sans doute fort différemment, si la mort prématurée d'un valet de chambre de l'Électeur de Trèves n'eût permis à sa veuve de convoler avec Johann Van Beethoven qui lui donna une nombreuse progéniture dont Ludwig. Et pour jouer ce rôle aux avant-postes, rôle qui consiste surtout à apporter du nouveau, Beethoven n'a que du génie, mais point de recette, de formule, ou de méthode. Ce sont les romantiques qui, après coup, à travers les prismes de leur enthousiasme, codifieront formules et méthodes, embrigaderont Beethoven dans leur univers, en faisant de lui le père du romantisme.

Il faut reconnaître aussi que ce n'est pas seulement la circonstance qui se prêtait à ce genre d'annexion, mais la personnalité même de Beethoven, cette personnalité réunissant un certain nombre d'éléments qui allaient devenir quelques-uns des caractères fondamentaux du romantisme — en particulier son sens intransigeant de la liberté. Car il est hors de doute que la production de Beethoven ouvre la voie à bien des chefs-d'œuvre romantiques. Mais, précisément, son sens de la liberté et de l'isolement était trop fort, trop efficace, pour que sa mémoire puisse supporter de se laisser enfermer *a posteriori* dans un mouvement aussi exclusif, eût-il des liens nombreux et étroits avec celui-ci. La particularité et la grandeur de Beethoven, c'est précisément de ne pouvoir être enfermé, contenu en aucun autre univers, de ne pouvoir trouver vraiment aucun commun dénominateur avec une école quelconque. Des formules comme « Schubert est le classique du romantisme, et Beethoven le romantique du classicisme », ou bien

encore « Beethoven est un artiste classique dans la peau d'un homme romantique », pour brillantes, séduisantes, et relativement exactes qu'elles soient, ne rendent pas compte pour autant du Beethoven essentiel.

Une première erreur des romantiques, erreur que l'on peut trouver résumée dans les écrits théoriques de A. W. von Schlegel, a été de prétendre d'une part qu'il n'y a pas de lien entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, que la rupture est totale, et que, d'autre part, le XIX^e siècle est une période préparatoire des âges nouveaux, le romantisme devant trouver son épanouissement et sa réalisation complète au XX^e siècle. Or, l'un des éléments essentiels constituant le génie de Beethoven est justement qu'il ne s'est jamais posé en rupture avec le passé proche ou lointain, et qu'il ne l'est d'ailleurs nullement. Cette négation du passé, que les théoriciens romantiques ont élevée à la hauteur d'un dogme, et qui a du reste été également soutenue par des musiciens comme Wagner et Berlioz, est une idée qui n'est nullement partagée par certains autres romantiques d'une authenticité cependant indiscutable comme Schumann ou Brahms.

Mais aussi bien le romantisme est-il loin d'être une grande chose toute simple, et l'on a souvent fait ressortir ce qu'il comporte de contradictions aussi bien dans les idées que dans les hommes : songeons à l'ordre mendelssohnien et au chaos berliozien qui se recommandent l'un et l'autre du génie de Beethoven; dans le domaine du langage musical, songeons à la subjectivité progressiste de Wagner et de Berlioz, et à l'objectivité conservatrice de Schubert, de Schumann, de Brahms ou de Verdi; songeons que si le romantisme a, dans le domaine de la musique de chambre, porté la *musique pure* sur un des sommets les plus élevés de toute l'histoire, c'est aussi lui qui fut le champion déchaîné de la *musique à programme*; songeons enfin que chez Beethoven lui-même se retrouve l'un des contrastes les plus caractéristiques de la musique romantique : le goût de l'éclat, du brillant, du théâtral avec certaines œuvres symphoniques, et le goût de l'intime, du secret, du silence de l'âme, avec ses œuvres de musique de chambre. Par contre songeons aussi que le nationalisme — sentiment dont le romantisme fut affecté de façon presque pathologique — est tout à fait étranger à Beethoven (nous voulons parler évidemment de

l'étroit nationalisme de clocher qui fleurit depuis le xix^e siècle, et non d'un patriotisme sain et large que Beethoven manifesta comme tout citoyen normal).

Devant ces éléments si mouvants, et qu'à l'époque, sans recul, on devait mal distinguer, on doit évidemment excuser dans une certaine mesure les erreurs d'optique commises par les romantiques à l'égard de Beethoven, erreurs qui nous ont transmis de celui-ci une image conventionnelle, devenue traditionnelle, en grande partie inexacte. Ils sont d'autant plus excusables — sous réserve des rectifications que nous devons effectuer aujourd'hui — que le génie de Beethoven apportait à cette période-charnière des premières années 1800, à l'aube de ce qui devait être tout de même une ère nouvelle, un certain nombre d'idées ou de réalités qui allaient devenir, par hasard ou par la volonté consciente des artistes du xix^e siècle, des éléments constitutifs du romantisme.

C'est ainsi que, sans vouloir diminuer en quoi que ce soit la portée du message humain contenu dans l'œuvre de Mozart, il n'en reste pas moins que c'est Beethoven le premier qui allait changer la signification et la nature même de la musique par rapport à l'homme, qui allait transformer l'attitude et la nature même de l'artiste créateur. Avant Beethoven, la musique est un art à peu près exclusivement fonctionnel et utilitaire (qu'il s'agisse de divertissement ou de liturgie, ou des deux mêlés), et l'artiste est plutôt un artisan. Beethoven va faire disparaître les notions de « musique art d'agrément » et de musique utilitaire, musiques qui ne recherchaient en somme que l'apaisement et la sérénité soit dans le cours des plaisirs, soit dans l'attente de la mort (ce qui est, schématiquement, l'attitude des classiques). Par contre, l'art beethovénien introduit l'individualisme dans la musique. Avec lui, ce n'est plus la musique qui parle par un homme, c'est un homme qui parle par la musique, et, à la notion de l'art au service de la société, va se substituer la notion de l'art pour l'art. Et l'artiste, prenant ainsi la parole pour son propre compte, est amené à exprimer des sentiments personnels positifs, d'abord parce que c'est devenu son droit, le droit d'un homme cultivé, libre, indépendant, par opposition à l'artiste classique, artisan qui travaillait sur commande, et qui, souvent, en dehors de sa spécia-

lité, ne possédait pas toujours de connaissances très étendues. En ce sens, le pré-romantisme beethovenien est à base d'un certain humanisme, humanisme qui sera aussi l'apanage de ses successeurs, et que nous verrons se manifester sous différentes formes à l'heure chaude du romantisme (depuis l'idée hoffmannienne que les arts se complètent, jusqu'à celles de Baudelaire et de Delacroix, en passant par celle de l'œuvre d'art totale de Wagner).

De tout cela il résulte également que Beethoven est le premier à avoir créé une catégorie d'artistes absolument nouvelle. Ceci est l'aspect social de la question. Il est évident que cette émancipation vient d'assez loin, et se préparait en pente douce avant Beethoven. Mais c'est lui le premier qui, par sa volonté, s'est affranchi. On sentait déjà, dans le courant du XVIII^e siècle, que l'artiste manifestait de légères velléités pour sortir de son rôle de noble domestique musical, pour se dégager de sa précédente fonction de rouage social. C'est la possibilité de faire de l'art pour l'art avec le génie qu'il avait qui a permis à Beethoven de réaliser ce retrait hors du mécanisme social précédent, ce qui va complètement changer la situation du musicien vis-à-vis de la collectivité. Et c'est d'ailleurs ainsi que va commencer à se creuser le fossé qui ne tardera pas à séparer le grand créateur novateur et un public qui se trouvera toujours de plus en plus en retard sur les audaces de l'artiste. Et c'est ainsi, également, qu'au lieu de se devoir, comme par le passé, à la collectivité, le type d'artiste créé par Beethoven attend au contraire que la collectivité vienne à lui, le suive, se doive à lui, intellectuellement et matériellement.

Ce phénomène aura des répercussions considérables sur l'évolution de la musique et de son langage : car l'artiste beethovenien n'écrit plus ce que son public attend de lui, mais il écrit ce qu'il veut imposer à son public — d'où, parfois, le fossé auquel nous faisons allusion. C'est un point sur lequel on n'insiste pas assez souvent : cette responsabilité du génie de Beethoven. Il a cependant été mis remarquablement en valeur par le musicographe Alfred Einstein qui a, là-dessus, d'excellentes formules comme « avant Beethoven on écrivait pour l'immédiat, et après lui on écrit pour l'éternité », ou bien « Beethoven préfère écrire *contre* son temps que *pour* lui ». Et il ajoute « Au XVIII^e siècle, si l'on publiait

une œuvre, c'était pour répondre à une demande de la part des amateurs, alors qu'au XIX^e bien des œuvres n'ont été imprimées que pour créer la demande ».

Ajoutons encore un détail qui a cependant son importance sur l'écoute de la musique : cette indépendance que Beethoven a été le premier à incarner va changer considérablement l'exercice de la vie musicale au point de vue social en donnant au concert et à la salle de concert une physionomie toute nouvelle.

On voit, par l'ensemble de ces quelques suggestions, tout ce que le personnage de Beethoven apportait au romantisme naissant. Avant de poursuivre ce bref examen des acquisitions proprement beethovéniennes, il convient de nous arrêter un instant au bagage d'ordre purement pédagogique que le jeune compositeur avait à sa disposition.

Pendant la période de première enfance, Beethoven eut cinq maîtres. D'abord son père qui, lui mettant les mains sur le clavecin dès l'âge de trois ou quatre ans, fit plutôt du dressage qu'autre chose, un peu dans la façon et les intentions de Léopold Mozart avec Wolfgang. Puis une sorte de funambule musical, Tobias Pfeiffer, personnage hoffmannesque qui lui donna des rudiments de clavecin et d'accompagnement. Puis un Flamand, Egidius van den Eede, qui poursuivit l'enseignement précédent. Ensuite un frère franciscain, Willibald Koch, qui le mit à l'orgue. Enfin, l'un de ses propres cousins, Franz Rovantini, qui lui donna quelques notions de violon.

Cette première formation, aussi débraillée qu'improvisée, se doublait d'études scolaires non moins rudimentaires : au Tirocinium (sorte d'école primaire) où il ne resta pas deux ans et fut assez mauvais élève, Beethoven devait apprendre à lire, à écrire, à compter (fort mal), et quelques éléments de latin.

Vient ensuite une période d'études musicales plus sérieuses. D'abord avec Ch. G. Neefe, organiste, théoricien et critique, qui lui fit essentiellement travailler *le Clavecin bien tempéré* de J.-S. Bach, et les sonates de C. Ph. E. Bach. Il ne semble pas que, dès le début, Beethoven ait assimilé avec efficacité l'enseignement profond de J.-S. Bach. Par contre, l'influence de C. Ph. E. Bach ne paraît pas discutable, notamment en ce qui concerne les problèmes de forme, et surtout la manière de traiter

la dualité thématique qui constituera l'une des caractéristiques de fond du style beethovénien. De C. Ph. E. Bach, il apprend aussi le maniement de certaines valeurs dramatiques issues soit du dynamisme rythmique, soit de l'utilisation du silence, enfin une liberté d'invention mélodique s'affranchissant des clichés traditionnels, ainsi que les possibilités de certaines audaces harmoniques.

On ignore dans quelle mesure il s'intéressa aux œuvres de Muzio Clementi. Mais il ne semble pas contestable qu'il les connût, et fit son profit de la vie intense, de la pleine liberté d'invention caractérisant ces sonates, de leur « expressionnisme » hardi et nouveau, de leur exaltation de sentiments, de leur fantaisie, ainsi que du pittoresque des moyens d'écriture qui les mettent en œuvre.

Certains auteurs pensent également, mais c'est discuté, que Beethoven put tirer quelque enseignement de l'exemple de F. W. Rust qui lui aurait notamment suggéré l'utilisation de certains principes cycliques.

Lorsqu'il fut installé à Vienne, Beethoven prit quelques leçons de Haydn. Travail sérieux, certes, mais assez peu méthodique, plutôt capricieux et intermittent dû principalement aux caractères respectifs des deux hommes. A dire vrai, Beethoven apprit sans doute plus de la lecture des œuvres de Haydn, que de Haydn lui-même.

Par contre, l'un des maîtres les plus efficaces de cette période fut celui auquel Haydn le confia, Albrechtsberger, pédagogue méthodique avec lequel il travailla les disciplines classiques du contrepoint et de la fugue. Cet enseignement académique fut excellent pour Beethoven, encore que celui-ci, peu porté à se laisser paralyser par de telles contraintes, se soit empressé d'oublier aussitôt, sinon l'esprit, du moins la lettre de ces disciplines.

Enfin, toujours vers la même période, Beethoven ira demander à Salieri des conseils concernant le style vocal. Et il n'est pas douteux que ce maître lui ait transmis quelques bonnes recettes de prosodie, de phrasé, d'intonation, et d'expression.

En bref, une éducation assez désordonnée, mais cependant assez large.

Sur le plan strictement musical, et indépendamment de ce qui a été dit précédemment, Beethoven apportait, de son cru, tout un ensemble d'éléments que nous verrons

se dégager d'eux-mêmes en examinant son œuvre dans les chapitres qui vont suivre. En se désignant lui-même comme un « poète des sons », lui qui était cependant si peu littéraire, il allait, avec une telle formule, au-devant des désirs des romantiques et, par avance, s'engageait presque dans leurs rangs. D'autre part, sans entrer dans des détails qui ne trouveront leur place que dans les chapitres suivants de cet article, il convient d'insister encore sur quelques éléments généraux d'ordre purement musical. Il s'agit en particulier d'une idée que nous retrouverons surtout à propos des œuvres symphoniques, idée tout à fait moderne puisqu'elle est plus que jamais vivante pour les écoles d'avant-garde de ce milieu du ^{xx}^e siècle, c'est celle de l'importance des timbres, de leur fonction déterminante. Mozart avait, certes, déjà eu le souci de la personnalité des timbres des différents instruments. Mais n'oublions pas non plus qu'il s'est livré tout naturellement à certaines transcriptions qui, chez les auteurs comme Haydn, Haendel, et plus encore J.-S. Bach, étaient de pratique courante (il y a parfois, dans les réalisations de ce dernier, des impossibilités qu'il magnifie sans doute de son génie, mais qui n'en demeurent pas moins des impossibilités; je ne parle évidemment pas des transcriptions au clavecin de concertos de violon, mais de certaines pièces violonistiques transformées en airs pour soprano, etc.). Or c'est Beethoven qui, le premier, a eu le sens profond et définitif des couleurs sonores, ce qui lui a permis non pas seulement de nous donner ses propres symphonies, mais aussi de doter la musique d'un souci nouveau qui allait amener la constitution et l'épanouissement de la technique orchestrale moderne. Ce sens des timbres est chez lui si fort que ses œuvres pour piano ont souvent un caractère symphonique, abondent en suggestions orchestrales, de même, d'ailleurs, que ses quatuors à cordes que Berlioz — n'y pouvant résister — se mettait à orchestrer à titre d'exercice. Cette importance, prise soudain avec Beethoven, de la palette des timbres, cette personnalisation reconnue aux timbres sont d'abord essentiellement affirmées par le fait que la plus grande partie de son œuvre est purement instrumentale (une partie minime, en quantité du moins, faisant intervenir la voix). Et cette importance se prolonge immédiatement dans l'histoire du

romantisme qui, sans doute, connut d'admirables cycles de lieder et quelques opéras accomplis, mais qui est avant tout une floraison instrumentale telle qu'on n'en avait pas connu jusqu'alors, que ce soit dans le domaine de la musique pure ou dans celui de la musique à programme, que ce soit même dans celui de certaines musiques traditionnellement vouées au chant puisque les opéras de Wagner, de Berlioz et de Verdi font à l'élément orchestral une place si importante que la « symphonie » y a parfois un rôle organique inséparable de celui de la voix.

Sur ce même chapitre de la matière sonore, il convient d'ajouter encore une observation concernant le piano beethovénien dont on évoquait plus haut certains caractères symphoniques. On veut maintenant, au contraire, faire allusion au piano considéré en tant que tel. Après le XVIII^e siècle qui, en dépit de la prospérité des instruments à clavier, fut plutôt l'âge d'or des instruments à cordes, en particulier du violon et du violoncelle dont les Vivaldi et les Bach s'étaient mis à exploiter aussitôt les ressources que les grands luthiers venaient récemment de porter à leur point de perfection définitif, le XIX^e siècle a été le siècle du piano grâce aux considérables améliorations mécaniques et sonores que les facteurs de différents pays n'ont cessé, tout au long de cette période, d'apporter à l'instrument à clavier et à cordes frappées qui cherchait sa formule moderne depuis une centaine d'années. En tout état de cause, Beethoven ou non, il est bien évident que le piano serait probablement devenu l'instrument par excellence de l'âge romantique en raison des possibilités polyphoniques, sonores, et de virtuosité que les perfectionnements techniques avaient révélées dès le début du XIX^e siècle. Mais à Vienne, dès que J. A. Streicher, le gendre de Stein, eut, dans les toutes premières années 1800, fait pour la facture de piano autrichienne ce que d'autres spécialistes réalisaient en même temps en France, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, Beethoven eut tout de suite, et le premier, l'intuition de ce qui pouvait être tiré de l'instrument à clavier. Il a été le seul à le comprendre aussi vite : la musique pianistique de ses contemporains ou cadets tels que Hummel, Weber, Schubert, et même Mendelssohn, se réfère encore étroitement à l'écriture pia-

nistique de la fin du XVIII^e siècle. En ce domaine, Beethoven a vu très loin et a même risqué certains détails de technique pianistique qui ne seront pas communément exploités avant la fin du XIX^e ou même le début du XX^e siècle. Quoi qu'il en soit, c'est lui qui, bénéficiant pleinement de ces possibilités mécaniques et sonores nouvelles, a, en quelques années, su déchaîner l'ensemble des moyens d'expression du piano nouveau-né, créant ainsi un style entièrement neuf d'une puissance, d'une diversité, d'une densité et d'une richesse qu'il était impossible de soupçonner auparavant. C'est ce que consacrent ses trente-deux *Sonates*, lesquelles surclassent à l'avance les grandes réalisations des principaux romantiques du piano car elles atteignent une virtuosité transcendante qui ne cède jamais aux séductions de la virtuosité pure, et restent implacablement au service de l'expression musicale, sans un écart, sans une concession, bien que faisant parfois éclater le cadre des possibilités sonores de l'instrument, comme l'inspiration beethovénienne fera également éclater le cadre des formes classiques.

Après ces quelques considérations, on conçoit bien comment et pourquoi le romantisme s'est, devant l'histoire, aussi intégralement et aussi abusivement approprié le génie de Beethoven. Abusivement, répétons-le, parce que Beethoven est autre, est plus, et ne saurait être enfermé dans aucune catégorie, fût-elle aussi importante que cette admirable maladie qui s'est abattue sur le monde musical pendant le XIX^e siècle. La mauvaise foi, souvent excusable et involontaire, on l'a dit, des propagandistes romantiques, a été de ne se réclamer que des forces chaotiques jaillies de l'instinct génial de Beethoven. Pour certains — et souvent pour Wagner et pour Berlioz — la raison d'être de Beethoven, sa signification, c'était d'avoir été le premier à avoir su libérer le chaos, les forces profondes et secrètes de l'intérieur, mais de n'avoir été que cela, car ils ont surtout insisté sur ce qu'ils ont pris pour son côté négateur et destructeur. L'image de ce grand indépendant, de ce premier solitaire, c'était surtout pour eux l'image de l'homme qui, tournant le dos à des recettes jugées périmées, avait suscité les grands chocs psychologiques et même physiologiques auxquels ils furent toujours sensibles, et qui, grâce à un apparent désordre, sut pénétrer dans les régions les plus secrètes de

l'inconscient, exprimer l'inexprimable, ce qui fut toujours aussi une de leurs ambitions essentielles. Ils n'ont distingué que le chaos de cette nature qui était, en effet, hérissée. Ils n'ont pas vu l'ordre, ni, si l'on ose dire, les soubassements profonds de la géologie musicale beethovénienne. Et la grande affaire, chez Beethoven, c'est, au milieu de tout cela, l'ordre souverain qu'il met dans ses pensées.

Si l'on n'a pas employé ici l'expression « ordre classique », c'est que d'une part le mot « classique » reviendra souvent dans les pages qui suivent (mais dans un sens technique précis), et que d'autre part il pourrait être aussi à l'origine d'un second malentendu, celui qui consiste à ne vouloir faire de Beethoven qu'un classique. C'est également inexact. Cette catégorie non plus ne saurait le contenir en entier ainsi que le voudraient certains esprits académiques. Après les romantiques qui n'ont vu que le contenu, il ne faudrait pas ne plus voir que le contenant. Cela dit, il est évident que, comme compositeur, Beethoven a fait preuve d'une lucidité et d'une volonté de perfection vraiment exceptionnelles dans l'histoire de la musique. Sa constante recherche d'un idéal de forme et de structure convenant à sa pensée est sans doute une des plus extraordinaires aventures de l'esprit humain, que ce soit par les épisodes mêmes de cette recherche, ou par les réalisations qui en ont résulté. Il y a là tout un mécanisme à la fois affectif et intellectuel dont le fonctionnement était absolument nouveau à l'époque, et qui, bien qu'ayant impressionné jusqu'à nos jours toutes les générations suivantes, n'a jamais pu, en dépit des techniques les plus raffinées et les plus complexes, être à nouveau atteint en perfection et en équilibre.

Chaque œuvre de Beethoven vient nous apprendre que cet art, fait d'instinct et de liberté, de logique et de raison, n'est jamais le triomphe de l'un de ces groupes de forces sur l'autre, mais qu'il n'en est que l'équilibre.

Équilibre en apparence impossible, sorte de *rerum concordia discors* qui donne à l'art de Beethoven non pas seulement son universalité et son humanisme, mais surtout sa signification de grand phénomène de la nature.

L'ŒUVRE

Nous avons divisé notre sujet en quatre chapitres consacrés successivement à la musique de piano, à la musique de chambre, à la musique symphonique et concertante, et à la musique vocale en leurs manifestations essentielles, laissant ainsi obligatoirement de côté un grand nombre d'ouvrages de valeur qui ne nous ont cependant pas paru avoir une importance absolument définitive ni déterminante tels que variations et pièces diverses pour piano et ensembles instrumentaux, ouvertures, ballets, cantates, pièces de circonstance, lieder, etc.

On s'étonnera peut-être qu'aujourd'hui encore il puisse être fait allusion à la classification célèbre et, dit-on, démodée de Wilhem von Lenz qui divise l'œuvre de Beethoven en trois styles, manières ou périodes. Pour arbitraire ou rigide que puisse toujours paraître un procédé de ce genre, il ne nous semble cependant ni abusif, ni périmé en ce qui concerne notre sujet. C'est la raison pour laquelle, sans vouloir systématiser à l'extrême, nous nous sommes souvent référé à cette fameuse classification tripartite qui a d'une part quelque chose de naturel, et qui d'autre part offre plus d'un intérêt pratique.

MUSIQUE POUR PIANO

Le passage de Beethoven dans l'histoire de la musique a provoqué une des plus extraordinaires aventures qu'ait connues la sonate au cours de son évolution plusieurs fois séculaire. Il est particulièrement significatif que cette aventure se soit essentiellement produite avec Beethoven dans le domaine du piano seul : le piano, avons-nous dit, a été l'instrument romantique par excellence; Beethoven doit, certes, à ses prédécesseurs, Haendel, Haydn, et Mozart, sur le chapitre de la musique de clavier; mais ce sont ses seules acquisitions qui ouvriront au piano romantique l'essentiel de ses considérables possibilités, acquisitions qui s'additionnent au cours d'une évolution progressive et constante dont l'examen est particulièrement révélateur de la personnalité du musicien.

Cet examen peut se faire en prenant pour base de départ la fameuse classification en trois styles dont on disait plus haut ce qu'elle peut paraître avoir d'artificiel, mais aussi de pratique dans la mesure où elle ne fausse aucun des faits beethovéniens. Pour ce qui est des trente-deux *Sonates* de piano, elles se distribuent ainsi : quinze dans la première période (jusqu'à 1802), onze dans la deuxième (1802-1814), et six dans la troisième (1814-1827). Dans ce rapide examen des sonates, nous ne ferons, sauf exception, aucune allusion aux titres de fantaisie qui ont été donnés à certaines de ces œuvres (« clair de lune », « aurore », etc.). Ces titres, rappelons-le, ne sont jamais de Beethoven, et ne sont nés que de l'imagination assez habilement — sinon opportunément — commerçante des éditeurs. Une seule exception cependant : c'est le musicien lui-même qui a donné à la *Sonate* op. 81 a le titre *les Adieux*.

Ce que Beethoven a à sa disposition lorsqu'il entre dans l'histoire de la sonate, c'est une forme classique dont les héritiers de Bach, et en particulier Carl Philipp Emanuel, ont essentiellement contribué à fixer les lignes et la structure, et que Haydn et Mozart ont portée à son plus haut point de perfection. Issue de l'ancienne suite monothématique et à tonalité unique, la sonate classique se compose, à l'époque, de trois ou quatre morceaux dont certains portent encore le souvenir de l'ancienne suite (menuet, rondo), mais dont les pièces de résistance (allegros) ont la structure interne dite forme sonate, laquelle met en œuvre deux thèmes qui sont successivement exposés, développés et réexposés.

Pendant la période de la première manière, Beethoven respecte assez généralement le schéma précédent. Mais il se permet déjà certaines libertés annonçant l'évolution profonde qui va se produire sans tarder. Sans doute ne s'agit-il pas toujours d'innovations formelles absolues. De telles suggestions, rompant avec le rigoureux idéal de la sonate classique, se trouvent déjà chez Mozart. Mais il y a là une « dramaturgie » qui n'appartient qu'à Beethoven. Ainsi il supprime volontiers le menuet et le remplace par le scherzo (cela dès sa seconde sonate et jusqu'à la septième; du reste, nous ne rencontrerons que cinq menuets dans les trente-deux *Sonates* de Beethoven); parfois, il le supprime purement et simplement, et nous

avons alors la sonate en trois parties (op. 10 n^{os} 1 et 2, op. 14 n^{os} 1 et 2, op. 13 et op. 27 n^o 2). D'autres fois, il intervertit l'ordre des mouvements : pour cela il attendra l'op. 26 où un morceau lent — marche funèbre — prend la place habituelle du scherzo et inversement; de même dans l'op. 27 n^o 1. Autre disposition : il fait précéder l'allegro initial d'une grande introduction lente (op. 13), ou remplace cet allegro par un andante à variations (op. 26), ou par un andante composite avec un allegro central (op. 27 n^o 1), ou le supprime complètement (op. 27 n^o 2). Parfois le mouvement lent devient une série de variations sur le thème initial (op. 12 n^o 2), solution qui sera souvent reprise ensuite par Beethoven lui-même et ses successeurs, à moins qu'il ne remplace ce mouvement lent par une marche funèbre.

Mais ce n'est pas seulement dans la forme que Beethoven commence à modifier la sonate, c'est aussi dans l'esprit. Avant lui, la sonate n'était souvent que ce que l'on a appelé « un noble jouet musical », un objet de salon. Avec Beethoven, en cette période de *Sturm und Drang* de ses débuts, la sonate va vite acquérir une force et un accent qui nous entraînent loin de la grâce et de l'élégance mondaines. Ce n'est plus un divertissement, mais un poème passionné, héroïque, brusque, joyeux, ou tragique que lui dicte sa nature. Et comme, dès sa jeunesse, la nature de Beethoven est tourmentée, passionnée, impulsive, une nature où sensations et sentiments s'opposent constamment, comme son caractère est à la fois bon et rude, le dialogue (et parfois la lutte) des deux thèmes constitutifs de la forme-sonate prennent une singulière éloquence, une véhémence toute nouvelle dans la musique. Cette force inconnue, cet esprit héroïque, nous les trouvons dès les premiers opus où cette sève fait éclater les formules traditionnelles d'écriture dont Haydn et Mozart s'étaient servis et, en quelque sorte, charge ces formules d'une électricité, d'un fluide donnant à certaines figures mélodiques, ornementales ou d'accompagnement, une signification tout autre que celle, purement fonctionnelle, qu'elles avaient précédemment.

Ceci se révèle particulièrement dans la *Sonate* op. 10 n^o 3 qui passa, à l'époque, pour follement révolutionnaire par son « abondance de thèmes », son « accumulation de pensées sans ordre », son « artifice et son obscurité »,

(« *Allgemeine musikalische Zeitung* », 1799, col. 25). Ce que le critique du temps appelle « abondance de thèmes » n'est autre que cette faculté nouvelle qu'eut le premier Beethoven d'utiliser un même motif de façons différentes, et ce qu'il prend pour du chaos n'est qu'une organisation au contraire suprêmement raffinée. Dans cette même sonate, il faut également signaler, au second mouvement, *largo e mesto*, l'apparition de ce qui deviendra peu après le grand adagio beethovénien en forme de lied à plusieurs compartiments et à esprit de variation.

Dès le début de la première manière, nous voyons naître entre certains thèmes d'une même sonate un air de parenté (op. 13, premier et troisième mouvements), ce qui annonce la technique cyclique que Beethoven, puis bien d'autres, utiliseront plus tard.

La liberté, la rupture la plus marquée avec le schéma classique se manifestent dans la *Sonate* op. 26 qui commence par un andante à variations, se poursuit, après un très bref scherzo, par une marche funèbre, et se termine par un allegro, « fantasia » annonçant les deux œuvres suivantes. De même, et plus encore, dans celles-ci (op. 27 nos 1 et 2), toutes deux sous-titrées par Beethoven « quasi una fantasia », ce qui indique bien qu'il avait conscience de ce qu'il faisait, le mot allemand *fantasieren* signifiant alors à la fois « imaginer » et « improviser » ; dans la seconde de ces deux œuvres, l'allegro initial traditionnel est remplacé par un adagio en forme lied (le fameux « clair de lune »), et l'habituel rondo final cède la place à un allegro de forme sonate tel que l'on n'en trouvait normalement qu'au début.

Ce conscient mouvement d'émancipation de la sonate va s'accroître et devenir volontaire pendant la période de la seconde manière. Les résultats précédents provenaient surtout d'une impulsion instinctive. Mais, à partir de sa trente-deuxième année, c'est de façon réfléchie et décidée que Beethoven va donner à la sonate un cadre à l'échelle de son inspiration. Ceci correspond aux environs de l'année 1802, époque du testament de Heiligenstadt — époque des grandes décisions, donc époque des grandes passions, de la pleine maturité physique et spirituelle, où la maladie n'a pas encore fait ses ravages définitifs, époque où Beethoven est hanté par le souci des grandes architectures dramatiques (*Fidelio*), époque enfin

où le piano vient de recevoir les perfectionnements mécaniques que le musicien s'empresse d'exploiter. Pendant cette période de la seconde manière, l'esprit cyclique qui se manifestait précédemment par instinct et avec timidité, va s'accroître. Enfin, s'accroît aussi le besoin de liberté vis-à-vis de la physionomie externe de la sonate : sur les onze œuvres de ce groupe, la moitié ne comporte que deux mouvements; par contre une seule réunit les quatre mouvements traditionnels (op. 31 n° 3). Il faut noter également que lorsque le mouvement lent n'est pas purement et simplement supprimé (op. 31 n° 3, op. 49 n° 2, op. 54), son importance est considérablement réduite, à l'inverse de ce que nous constaterons pour la période suivante. Quant à la structure interne de chacun des mouvements, il n'y a pas alors de constante absolue : la forme sonate domine, la structure traditionnelle du menuet est respectée dans ses grandes lignes, de même que celle du rondo, tandis que le contenu expressif de ces deux sortes de morceaux prend un accent sans cesse plus vigoureux.

L'une des premières sonates de cette seconde période (op. 31 n° 3) est assez significative de tout cela. C'est l'une de celles où Beethoven exploite les nouveaux perfectionnements mécaniques du piano, en particulier les effets de staccato (dans le scherzo surtout). C'est également l'une de celles où se traduit le plus évidemment le souci cyclique : le motif *do, fa, fa* initial avec son rythme croche pointée - double croche va se retrouver sous plusieurs formes dans le scherzo, le menuet, et le presto.

Plus tard, la *Sonate* op. 53 est significative de l'évolution qui se produit alors dans l'écriture pianistique de Beethoven, laquelle devient une écriture quasi symphonique, à suggestions presque orchestrales. D'autre part, en dépit de la grandeur de cette œuvre sous le rapport des proportions et de l'inspiration, c'est l'une de celles où le mouvement lent est à peu près réduit à rien, le bref adagio molto central n'étant, en fait, qu'une introduction au finale. Celui-ci est un rondo de coupe générale traditionnelle, mais à l'intérieur duquel le déroulement des couplets successifs annonce l'emploi que Beethoven fera plus tard de la grande variation amplificatrice.

Le mouvement qui porte Beethoven en cette seconde

période arrive à son apogée avec la *Sonate* op. 57, laquelle donna naissance à tant de fâcheuse littérature. Elle est d'ailleurs sans doute une des pages les plus complètement significatives du génie beethovénien tel que nous avons essayé de le définir, car elle est à la fois « un chef-d'œuvre de logique, et un chef-d'œuvre de passion ». Ce goût de l'organisation logique dans le feu de l'inspiration se traduit par la présence de deux allegros symétriques en forme sonate (car le finale n'est pas un rondo). Et si ces deux allegros de forme sonate sont, dans les grandes lignes, conformes aux schémas classiques, il faut cependant signaler que, pour la première fois dans la production de Beethoven, l'exposition n'y est pas reprise ainsi que le veut la tradition : la logique de la progression passionnelle n'admet ni répétition, ni retour, ni piétinement; il faut aller de l'avant, que le mouvement soit irrésistible et continu. Quant au mouvement lent, c'est un andante à variations. Enfin, pour l'ensemble, toujours cet esprit cyclique déjà rencontré : le thème principal du premier allegro donne naissance au second thème de ce morceau, au thème de l'andante, et, par scission, à chacun des deux thèmes du finale.

Les caractéristiques stylistiques de cette seconde manière sont encore assez bien illustrées par la *Sonate* op. 81 a dite *les Adieux, l'Absence, le Retour*. L'esprit cyclique est ici plus accentué encore : l'œuvre est bâtie sur un thème unique (*Lebe wohl*) d'où sortiront tous les autres. Le mouvement lent est assez bref, et a cette particularité de ne comporter ni développement, ni variations, ce qui permet de le considérer comme une sorte d'introduction au finale.

Après les fougueux ouvrages de la maturité, les six sonates de la troisième manière nous présentent les méditations des dernières années — que l'on ne peut pas vraiment dire années de vieillesse, Beethoven étant mort à cinquante-sept ans, son ultime sonate datant de sa cinquante-deuxième année. La volonté, l'héroïsme, le sens de l'action caractéristiques de la période précédente, vont maintenant jouer sur un autre plan. Ces élans vont permettre à Beethoven de se dépasser lui-même, de dépasser aussi le classicisme dont il s'est dégagé et le romantisme auquel il va donner naissance. Cette période, pendant laquelle le musicien atteint à son

isolement le plus complet, va produire des sonates où, comme dans les quatuors de la même époque, tout est prolongement et transcendance. La lutte d'une âme forte dans un corps souffrant, symbole des grandes dualités beethovéniennes, va nous donner ces chefs-d'œuvre de révolte et de sagesse, d'anéantissement et de victoire.

Ici, la forme est plus que jamais soumise à la fantaisie, mais aussi à la logique profonde de cette fantaisie. C'est ce qui explique ces sonates pour la plupart longuement développées. Elles suivent des schémas qu'il est, certes, toujours possible d'analyser, mais la liberté y est telle qu'il n'est souvent que d'un intérêt secondaire de vouloir les enfermer en de semblables analyses.

Sur ces six dernières sonates, trois n'ont que deux mouvements; deux sont en trois mouvements; et une seule (op. 106) comporte quatre parties. Toutes se caractérisent par un renouvellement profond dans la façon de concevoir les développements, lesquels sont parfois stoppés avec brusquerie pour céder la place à des épisodes étrangers, sortes de méditations où Beethoven suscite de nouveaux éléments d'écriture ou de langage. C'est ainsi que dans cette troisième manière, outre les formes de discours habituelles, il va utiliser principalement la fugue, le récitatif dramatique, et la grande variation amplificatrice. La polyphonie va devenir plus dense, plus complexe, l'harmonie plus audacieuse, l'écriture pianistique plus escarpée et proposant à l'exécutant (surtout celui de l'époque!) des difficultés considérables et absolument insolites. Cette écriture en arrive parfois à dépasser l'instrument, comme le fait aussi l'esprit de l'œuvre elle-même par rapport au cadre de la sonate. Enfin le souci cyclique de la parenté des thèmes s'accroît encore, et s'affirme même parfois avec une force subtile (op. 110 en particulier).

L'œuvre la plus significative de ces différents caractères, de cette transcendance totale de la sonate, est sans doute l'op. 106. En premier lieu il s'agit vraiment là de l'un des édifices les plus considérables que l'on ait jamais élevés à la gloire du piano. Des plus originaux aussi. Parmi les dernières sonates de Beethoven, c'est évidemment celle qui, offrant à l'exécutant les problèmes techniques les plus redoutables, présente des singularités d'écriture pianistique d'une audace qui ne sera guère

atteinte à nouveau avant certains compositeurs du ^{xx}e siècle. Enfin c'est également la plus développée.

Il semble que, sans rejoindre les exégèses hasardeuses auxquelles cette œuvre n'a pas manqué de donner lieu, on puisse dire cependant que nous trouvons là l'un des instants les plus aigus de l'aventure beethovénienne. Si l'on en croit le souvent incroyable Schindler — qui prétend le tenir de la bouche de Beethoven — cette œuvre est « l'opposition de deux principes, l'un masculin, l'autre féminin (...), celui qui résiste et celui qui prie ». Ceci serait une assez bonne image de cette œuvre hérissée, et symbolise à la fois l'une des constantes dualités du génie beethovénien, tout en résumant de façon satisfaisante l'impression que nous laisse l'audition de cet ouvrage. Cet antagonisme s'énonce ici de manière saisissante par sa violence et son raccourci dès la première ligne de cette sonate, le premier élément étant présenté dans les mesures 1 à 3 et le second dans les mesures 5 et 6.

La liberté, l'invention, et la volonté du compositeur sont telles que l'on ne se rend pas compte, au premier abord, que l'on est là en présence d'un *allegro* initial d'où rien du schéma traditionnel de la forme sonate n'est absent (y compris, même, la reprise textuelle de l'exposition, ce qui est inattendu pour une œuvre dont la démarche psychologique est si exigeante, et la conception aussi libre; mais c'est là aussi que nous retrouvons une des formes du classicisme beethovénien). Par contre, le développement prend des dimensions inusitées, et il est fugué. Quant à la réexposition, elle se prolonge par une coda étrangement dramatique et dont les proportions exceptionnelles (cinquante-six mesures) constituent une sorte de second développement — formule qui sera souvent reprise par quelques-uns des successeurs romantiques de Beethoven, Brahms notamment.

Dans le *scherzo*, nous trouvons le même équilibre entre le classicisme des lignes générales (*scherzo-trio-scherzo*) et le contenu expressif dont le fantastique et la brusquerie nous font radicalement oublier qu'à peine vingt-cinq ans plus tôt le mot « *scherzo* » signifiait encore « badinage » ou « plaisanterie ». C'est là, avec celui de la *IX^e Symphonie*, l'aboutissement du *scherzo* beethovénien, création toute nouvelle, *scherzo* formidable dont on pouvait déjà percevoir l'annonce dans

ceux des *Sonates* op. 2 n° 3, op. 7 (trio) et op. 10 n° 2. On notera encore que la reprise du scherzo proprement dit est précédée de deux brusques épisodes *presto* et *prestissimo*, épisodes dramatiques tout à fait caractéristiques de la troisième manière. Au surplus, le drame de l'ouvrage s'accroît encore du fait que le scherzo enchaîne avec soudaineté sur le mouvement suivant.

Le comble de l'invention et de l'audace en tous sens est peut-être cet *adagio appassionato e con molto sentimento* extrêmement développé et qui annonce la rédaction pianistique d'un Chopin (mais Chopin n'écrira jamais un nocturne aussi gigantesque), et qui fait totalement éclater le cadre du lied sonate tout en conservant cependant la structure de base.

C'est un épisode d'une fantaisie dramatique encore décuplée qui va amener le finale, un *largo*, sorte de récitatif haché, plein de sous-entendus terribles, et d'une rédaction dont les lignes sont vraiment surprenantes pour l'époque, et le resteront longtemps. Le finale proprement dit est une fugue énorme, d'une invention sans cesse multipliée par elle-même, et qui fait naître en son sein une autre fugue.

Il convient également de noter que le plan tonal de l'ensemble de l'ouvrage affecte une courbe dramatique très frappante de la dernière manière de Beethoven : le *si bémol majeur* du premier morceau s'infléchit sur le *si bémol mineur* du scherzo, fléchissement qui s'accroît avec le *la* du début de l'*adagio*, puis sur le *fa dièse* qui termine celui-ci, et le *fa* naturel qui commence le récitatif *largo*, alors que la fugue conclusive se hisse à nouveau d'un seul coup sur le *si bémol majeur* initial.

Si les autres sonates de la troisième manière ne transcendent pas à ce point le cadre de la sonate, elles ne nous en apportent pas moins leurs caractéristiques originales. Dans la *Sonate* op. 110, Beethoven fait à nouveau usage du récitatif dramatique (que l'on trouve, certes, annoncé par certains concertos de Mozart), et de la fugue, et il y ajoute l'*arioso*. Les thèmes naissent d'un motif initial. Le récitatif et la fugue sont plus intimement mêlés que dans la sonate précédente grâce à la présence de l'*arioso* qui s'insère ici de façon saisissante. La fugue est double, et cela encore dans un but dramatique, la seconde fugue

étant le renversement de la première afin de produire un effet de fléchissement puis de rejaillissement. On remarquera également que Beethoven exploite là encore les nouvelles ressources techniques du piano ainsi qu'en témoigne la mention *una corda* concernant le jeu de pédale, mention qui apparaît ainsi pour la première fois dans l'histoire de l'instrument.

Dans la dernière des trente-deux sonates (op. 111), nous avons également affaire à l'une de ces manifestations caractéristiques de la troisième manière : elle ne comporte que deux mouvements dont le premier, austère, assez bref, prépare aux floraisons quasi baroques de la méditation constituée par l'ensemble des grandes variations amplificatrices du second morceau.

On ne peut conclure ce rapide survol de l'œuvre pianistique de Beethoven sans mentionner au moins pour mémoire deux autres séries d'œuvres que le compositeur a également marquées de son originalité : d'une part les trente-trois *Variations sur une valse de Diabelli* op. 120 qui reprennent la technique traditionnelle de la variation classique, et, sur un inoffensif petit thème de valse, édifie un ensemble monumental d'une diversité luxuriante par l'incessant renouvellement des trouvailles rythmiques, mélodiques, harmoniques et contrapuntiques (il y a même un pastiche du *Don Giovanni* de Mozart), qui comporte également une grande fugue et qui, sur le plan technique, a l'intérêt de ne plus procéder selon le principe de la grande variation amplificatrice, mais d'opérer une constante transformation du thème en lui-même; au surplus, cet ouvrage épuise toutes les possibilités mécaniques de l'instrument. D'autre part les *Bagatelles* op. 119 et 126 qui ouvrent la voie aux grands cycles pianistiques schumanniens.

MUSIQUE DE CHAMBRE

On a dit que si la musique instrumentale sous ses formes les plus diverses a été l'un des modes d'expression favoris du romantisme, c'est parce qu'elle élimine le verbe — trop précis — et qu'elle seule peut explorer un domaine dont les romantiques se sont un peu réservé l'exclusivité, celui de l'indicible.

Là encore, Beethoven a ouvert la voie, car, malgré le

Quintette en sol mineur de Mozart, il restait encore beaucoup à dire et presque tout à faire sur ce chapitre. Comme dans le domaine de la sonate pour piano où il a transcendé le genre, il a fait de même, et parallèlement, dans celui de la musique de chambre. L'éclatement du cadre formel et tonal de la forme sonate que l'on observe dans les œuvres pour piano se retrouve évidemment dans la plupart des œuvres de musique de chambre (les quatuors à cordes notamment), ce qui est naturel puisqu'elles sont construites sur le même schéma aux mêmes différentes époques de cette pensée sans cesse en marche.

Quatre groupes principaux constituent cette production instrumentale : dix sonates pour piano et violon, cinq sonates pour piano et violoncelle, cinq trios pour piano et cordes, dix-sept quatuors à cordes, à quoi il faut ajouter pour mémoire un certain nombre de partitions — généralement de jeunesse, et plutôt conventionnelles — pour différentes formations de cordes, vents, et piano à deux, trois, quatre, cinq, six ou sept exécutants, dont le célèbre (mais assez peu beethovénien, si l'on en croit Beethoven lui-même), *Septuor* op. 20.

La formule de l'ensemble piano-violon n'a qu'exceptionnellement inspiré Beethoven de façon très originale. Il convient d'ailleurs de remarquer que sur ces dix *Sonates*, les neuf premières sont antérieures à 1804, la dixième seule étant de 1812. Sans vouloir prétendre que ce ne sont qu'œuvres de jeunesse (ce qui ne voudrait pas dire grand-chose puisque nous connaissons un certain nombre de grandes sonates pour piano et de grands quatuors datant de cette période), il est évident que ce sont là des partitions dont la plupart ne nous apprennent rien de très remarquable sur leur auteur. Beaucoup d'entre elles se rattachent encore à la conception du XVIII^e siècle et, par contre, rares sont là les pages qui, comme dans la musique pour piano ou pour quatuor à cordes, annoncent le grand Beethoven. Ce sont généralement des œuvres aimables, nourries de fort jolis thèmes, traitées avec l'invention et la maîtrise propres à leur auteur, mais appartenant plus au domaine du divertissement de salon qu'à celui du discours auquel Beethoven nous a habitués par ailleurs. Dans l'ensemble, il apparaît que le compositeur n'a demandé au duo piano-

violon que la détente, un peu dans le style de Haydn, le ton étant le plus souvent celui des grâces pastorales et populaires.

Il importe cependant de faire une place particulière à la *Sonate* op. 47 dite « à Kreutzer » laquelle témoigne d'une recherche stylistique exceptionnelle dans ce groupe. L'intitulé de l'œuvre marque bien les intentions spéciales de Beethoven : *Sonata per il piano-forte ed un violino obbligato, scritta in un stile molto concertante, quasi come d'un concerto*. « Style concertant » indique bien qu'il ne s'agit plus de la sonate en duo classique, mais d'une opposition marquée, de l'un de ces antagonismes chers à Beethoven, opposition et antagonisme qui mettent les deux instruments assez violemment l'un en face de l'autre. A l'époque d'ailleurs, l'œuvre effraya la critique, dérouta tout le monde, le dédicataire lui-même, le violoniste Kreutzer, refusa de la jouer comme « outrageusement inintelligible ». Il est évident que ces deux grands prestos rugueux encadrant d'amples variations sur un thème de caractère populaire avaient de quoi surprendre à cette époque. N'oublions pas que le mot *concertare* signifie « lutter avec », et alors nous aurons défini le caractère si particulier de cette œuvre où, pour la première fois dans l'histoire de la musique, se combattent avec rage, âpreté ou bravoure deux instruments qui, auparavant, ne se rencontraient que pour s'unir et chanter en parfait accord.

Les cinq *Sonates* pour piano et violoncelle forment un groupe possédant infiniment plus de relief que les précédentes, bien que les deux premières soient des œuvres d'extrême jeunesse. Mais même dans celles-ci (op. 5 nos 1 et 2), malgré certaines timidités, gaucheries ou conventions, il y a déjà un ton très typiquement beethovénien. La troisième (op. 69) a la force, l'économie et l'invention originales des œuvres de la maturité. Cela dit, si ce ton est d'une rare vigueur, le compositeur n'y fait nullement éclater le cadre de la sonate ainsi qu'il l'a déjà fait par ailleurs dans ses œuvres pour piano ou quatuor à cordes. Il faut en arriver aux deux *Sonates* op. 102 pour trouver un véritable relief. La première, qualifiée par Beethoven lui-même de « sonate libre », est en effet d'une forme assez imprévue : un andante dans le sentiment concentré de la dernière manière, un allegro fougueux

et pathétique de forme sonate fort libre en effet, un bref adagio dans le style du récitatif orné et improvisé, et un finale qui ne tient vraiment ni de la forme sonate, ni du rondo. La seconde, avec une concentration expressive encore plus forte que la précédente, est aussi d'un style concertant plus affirmé et qui pourrait rappeler de façon encore accentuée, les jeux rauques, âpres et implacables de la *Sonate* « à Kreutzer ». C'est une œuvre très sombre, annonciatrice de la troisième manière, et dont le finale est écrit en un style fugué où Beethoven exploite avec une sorte de fureur toutes les possibilités de cette écriture dans laquelle il n'avait jamais réussi en sa jeunesse, et qui semble lui avoir toujours inspiré des pages assez furieuses.

Comme toutes les œuvres précédentes, les *Trios* pour piano et cordes n'appartiennent qu'aux deux premières manières beethovéniennes. Dans l'ensemble, ils forment un groupe beaucoup plus homogène, constamment supérieur à la majorité des sonates précitées, et d'un accent assez parent de celui des sonates pour piano dont chacun de ces trios est contemporain. Les trois premiers (op. 1 nos 1, 2, 3) dépassent souvent le style de Haydn et de Mozart qui en constituent cependant l'essentiel. On y voit déjà le menuet perdre de son amabilité traditionnelle, et le scherzo prendre sa brusquerie typiquement beethovénienne. Si les *Trios* op. 1 sont les dignes pendants des sonates et quatuors de la même époque, on ne peut pas absolument en dire autant des deux *Trios* op. 70 qui, bien que d'une extrême vigueur et d'une grande beauté d'inspiration, n'atteignent cependant pas la force des œuvres qui leur sont contemporaines. Ils ne se signalent d'ailleurs pas par des innovations particulièrement originales sur le plan de la forme ou de l'écriture. Par contre, le dernier *Trio* (op. 97), dit « à l'archiduc », constitue la page véritablement exceptionnelle de ce groupe. Non que, là encore, Beethoven fasse preuve d'initiatives singulières sur le plan de la forme ou de l'écriture, mais son inspiration y est littéralement sublime, et sa fantaisie inventive aux points de vue thématique, tonal et harmonique y est digne de ses plus grands chefs-d'œuvre.

Mais, parallèlement à la succession des sonates pour piano, c'est surtout dans la série des dix-sept *Quatuors*

à cordes que nous pouvons suivre de près l'évolution du génie beethovenien.

Il est des musiciens pour lesquels le quatuor à cordes est un mode d'expression où ils mettent tout l'essentiel de leur génie, rien que l'essentiel, et dont le survol d'ensemble permet de saisir d'un seul coup d'œil l'évolution de l'homme autant que celle de l'artiste. Ainsi en est-il de Mozart, de Schubert, de Béla Bartók et de Schönberg. Mais chez aucun de ceux-là la production en quatuor à cordes n'est aussi riche, ni aussi significative à cet égard que chez Beethoven. Ici tout se reflète comme dans les pages d'un journal intime, et l'on assiste à l'éclatante démonstration des solutions que Beethoven a été successivement amené à donner aux problèmes d'écriture, de langage et de forme. N'eût-il écrit que ses dix-sept *Quatuors* à cordes, Beethoven serait quand même ce qu'il est. Cet ensemble constitue une sorte de microcosme où il se synthétise tout entier; il est nécessaire et suffisant.

La série des quatuors se présente en trois groupes successifs correspondant très exactement aux moments les plus caractéristiques de chacun des trois styles. Beethoven, en effet, s'est attaqué au quatuor à trois reprises différentes, on pourrait presque dire au cours de trois crises, alors que le flot des autres courants de sa production — sonates, ou symphonies — s'écoulait avec continuité selon un rythme régulier. Il semble qu'à chaque étape de cette production, il éprouve le besoin de se recueillir, de se mettre en tête à tête avec lui-même pour faire le point. Et pour cela il choisit le quatuor.

Ces trois groupes se détachent très nettement les uns des autres, et se placent, comme nous l'avons dit, aux instants-sommets de chacune des trois périodes. Les années 1798-1800 nous livrent les six *Quatuors* de l'op. 18; les années 1805-10 les cinq *Quatuors* op. 59, 74 et 95; les années 1822-25 sont celles des op. 127, 130, 131, 132, 133, 135 qui lui font alors délaissé tous autres travaux.

En apparence, il y a donc une certaine discontinuité. Celle-ci n'est bien, en fait, qu'apparente. En profondeur, la trame reste serrée. Ces œuvres s'annoncent par avance les unes les autres comme les premiers contreforts d'une chaîne annoncent les plus hautes cimes. L'unité est forte entre ces fortes confidences, unité de pensée, de senti-

ment, de langage, de vocabulaire, unité plus indissoluble que ne pourrait en réaliser tel artifice de forme.

Les six *Quatuors* du premier groupe — qui correspondent au sommet de la première manière — sont ceux de l'op. 18. Dans l'ensemble, comme toutes les œuvres de cette époque, ils se ressentent des influences de Haydn et de Mozart, avec, comme pour les sonates de piano, des antennes audacieusement projetées vers l'avenir.

Le premier (*fa maj.*) ne dépasse guère ce stade d'influences, sauf en ce qui concerne l'*adagio affetuoso ed appassionato* où jaillit, mais avec sagesse, un réel élan romantique, et où le violoncelle prend déjà une certaine personnalité.

Le second (*sol maj.*) appartient encore tout entier au XVIII^e siècle. Son surnom traditionnel est d'ailleurs *Kompliments-Quartet*. Il ne nous apporte rien de typiquement beethovénien. Il en est de même du troisième (*ré maj.*) où, comme dans les deux précédents, le style de quatuor reste assez rudimentaire : le premier violon conserve sa primauté, les autres instruments n'étant qu'accompagnateurs harmoniques, le violoncelle ne se voyant attribuer que la nécessaire mais humble mission de basse.

Le style change déjà avec le quatrième (*ut min.*, tonalité qui est favorable à Beethoven) où non seulement le sentiment est plus fort, et l'accent lyrique plus vigoureux, plus volontaire, de cette brusquerie si typique de son auteur, mais encore où l'écriture instrumentale commence à évoluer. C'est ainsi que le violoncelle, abandonnant sa fonction exclusive de basse harmonique, prend plus activement la parole dans la conversation polyphonique (en particulier dans le premier mouvement). Par ailleurs les développements sont plus poussés, et l'andante, timidement *scherzoso*, assez développé lui aussi, annonce déjà le ton spécifique du futur scherzo beethovénien. Il en est de même du menuet — l'un des très rares menuets que l'on rencontre dans ces quatuors — qui prend lui aussi un certain dramatisme.

Le cinquième (*la maj.*) retrouve généralement le style galant des trois premiers, à l'exception de son *andante cantabile*, thème et variations où s'affirme avec force et originalité la vocation de Beethoven pour le travail thématique qui l'amènera à la grande variation amplificatrice.

Le sixième (*si bémol maj.*) manifeste un souci accru du travail polyphonique en son mouvement lent, et surtout il introduit dans le quatuor cette éloquence pathétique qui va caractériser l'art de Beethoven en ce domaine : à côté de son allegro et de son scherzo encore apparentés à l'art de Haydn et de Mozart, son finale (*la Malinconia*), avec sa succession d'épisodes violemment contrastés, nous fait plus qu'entrevoir le Beethoven de la dernière manière. Là les instruments ont acquis plus d'indépendance respective. Le style de quatuor se transforme profondément. On peut dire que c'est avec ce morceau que le compositeur, s'évadant des formules classiques, trouve sa voie définitive en ce domaine, cette technique qui, doublée d'une inspiration insolite, va faire éclater les traditions formelles et instrumentales du genre.

Ce n'est que cinq années après ce finale du dernier *Quatuor* op. 18 que Beethoven revient vers l'ensemble à seize cordes. Il y revient avec un nouveau groupe correspondant aux caractéristiques de la seconde manière. Les trois premiers (op. 59 n^{os} 1, 2, 3) ne font que confirmer, mais avec plus de force et de tranquille audace, ce qui s'était préparé dans *la Malinconia*, à telle enseigne que des amis de Beethoven, ses exécutants habituels du Quatuor Schuppanzigh, les trouvèrent si révolutionnaires qu'ils éclatèrent de rire en les déchiffrant.

Ce qui semble avoir le plus dérouté les auditeurs et spécialistes de l'époque, c'est la liberté soudainement prise avec la forme et les fonctions instrumentales. Ils ne pensaient pas que, dans un genre relativement figé par les conventions, on pût ainsi bousculer l'aspect d'un genre stéréotypé par l'usage, ni tant exiger de chacun des instruments rendus aussi indépendants.

Cette indépendance s'affirme dès la première mesure du *Quatuor* initial (op. 59 n^o 1) : c'est le violoncelle, traditionnellement voué aux obscures besognes, qui expose le thème. La polyphonie prend véritablement ses quatre dimensions. L'allegro se libère de la reprise de la forme sonate classique : ce qui est dit est dit, inutile de le répéter (souci caractéristique de la seconde manière, et qui, curieusement, ne sera pas toujours celui de la troisième). Le scherzo prend complètement sa brusquerie et sa vigueur beethovéniennes, se libérant de ses propres traditions, et devenant un combiné de scherzo et de

rondo que les successeurs romantiques comme Brahms exploiteront à satiété. L'adagio mêle librement l'esprit de la forme sonate et celui de la grande variation. Et le finale (à thème « russe ») est un exercice thématique inconnu jusqu'alors dans le domaine du quatuor.

Dans le *Quatuor* suivant (op. 59 n° 2), Beethoven revient au schéma classique. Pas d'innovations en ce qui concerne la forme, sinon que les proportions données à chacun des morceaux sont considérablement amplifiées pour être à la mesure du contenu expressif que leur confie Beethoven.

Par contre, le *Quatuor* op. 59 n° 3 adopte un plan original unissant la plus stricte tradition classique et les exigences expressives d'une pensée déjà très romantique. C'est ainsi que l'allegro initial, morceau de caractère colossal construit en forme-sonate, fait intervenir dans le développement, outre les deux thèmes principaux, plusieurs motifs nouveaux. D'autre part, cet allegro est précédé d'une grande introduction lente aux harmonies très étranges et d'une singulière audace pour l'époque, avec des modulations dans des tonalités éloignées; et il est également remarquable que cette introduction n'ait aucun lien, thématique ou autre, avec l'allegro proprement dit. Les deux mouvements suivants sont de forme traditionnelle amplifiée; par contre, le finale, ni allegro ni rondo, est une fugue monumentale, la première que Beethoven introduise dans ses quatuors, fugue qui d'ailleurs semble, à l'époque, dépasser les possibilités normales de l'ensemble à cordes.

Nouvelles libertés encore dans le *Quatuor* op. 74 où l'allegro initial est à nouveau précédé d'une grande introduction lente qui, cette fois, contient en germe les thèmes de l'allegro. Le mouvement lent, d'une si admirable invention mélodique, est traité en rondo, ce qui est imprévu. Le scherzo est un presto violent et entêté d'où a disparu toute idée correspondant à l'étymologie du mot. Et le finale est un thème à variations.

Dans le dernier *Quatuor* de cette seconde période (op. 95), on remarque surtout la rigueur et la recherche de son travail polyphonique, de ses combinaisons thématiques, et parfois de son écriture fuguée. Sur le plan de la forme, une nouvelle singularité : ce quatuor sombre, tourmenté, caractéristique des plus violents antagonismes

beethovénien, est composé de quatre allegros successifs.

C'est seulement douze ans après l'œuvre précédente que Beethoven reviendra à cette formule instrumentale pour donner successivement les six grands quatuors de la fin. Là, toutes les acquisitions précédentes étant maîtrisées, assimilées, le compositeur va déployer une liberté plus grande encore. Comme pour les sonates de piano, si des traces profondes et très visibles des schémas classiques demeurent dans l'infrastructure de ces œuvres (forme sonate, scherzo, etc.), ce ne sont plus là des cadres qui enferment la pensée du musicien. Par ailleurs la polyphonie se fait plus escarpée, le contrepoint travaillé avec une extrême audace inventive, l'utilisation fugitive des modes anciens fait son apparition, le principe cyclique est exploité avec puissance, et la grande variation amplificatrice atteint ses sommets.

C'est ainsi que, dans le premier *Quatuor* de ce groupe (op. 127) le morceau initial, qui fait alterner par deux fois un *maestoso* puis un *allegro*, comporte deux développements, mais se passe de réexposition, celle-ci étant remplacée par une grande coda qui fait presque office de troisième développement. Le mouvement lent, d'un admirable lyrisme concentré, est entièrement voué à la technique de la grande variation. Le scherzo reprend le schéma traditionnel, mais l'agrandit jusqu'à des dimensions alors inconnues. Et le finale est une combinaison de la forme sonate et du rondo (formule qui sera souvent reprise par Brahms), et se caractérise par un travail thématique éblouissant et complexe qui trouve son aboutissement dans une coda amplement développée.

Dans le *Quatuor* suivant (op. 130), nous sommes en pleine invention libre. Pour la première fois, voici un quatuor en six mouvements. Le premier, d'un discours plein de fantaisie, fait alterner trois fois *adagio* et *allegro*, nouvelle manifestation des dualités beethovéniennes. Le second est un *presto* en forme de scherzo assez bref, mais d'un effet mystérieux très saisissant. L'*andante* est un des plus beaux exemples de variations amplificatrices, d'une richesse thématique inouïe, et qui touche à la liberté de l'improvisation. Le quatrième morceau est une sorte de danse *alla tedesca* en forme de scherzo. Le cinquième, *cavatina*, est un chant très court et très simple qui défie l'analyse par sa simplicité même, et par le génie

mélodique et harmonique qui s'y manifeste. Le sixième et dernier était, à l'origine, la *Grande Fugue* op. 133 que Beethoven remplaça par un finale normal, sur la prière d'amis effrayés par tant d'audace.

Cet épanouissement sans cesse accru de la technique du quatuor se poursuit dans l'opus 131. Elle présente une physionomie encore plus originale que les précédentes puisqu'elle comporte sept mouvements qui se jouent sans interruption. Ici le style d'écriture contrapunctique et le style instrumental original du quatuor beethovénien atteignent leur sommet. Écriture et instrument sont totalement soumis à la pensée musicale, au mépris de toutes formules en usage. Le premier morceau est lent, fugue au style et à l'écriture strictes, mais à la forme libre. Le second est un allegro sans forme précise, et qui semble n'être qu'une ample improvisation polyphonique faisant fi des habitudes d'oreilles et des règles académiques, suscitant des rencontres d'une rudesse inconnue à l'époque. C'est ensuite une troisième partie assez complexe, allegro puis adagio, sorte d'intermezzo improvisé à la fin duquel Beethoven introduit le récitatif. Le quatrième mouvement, centre et sommet de l'œuvre, est un andante traité avec une grandeur insolite en vastes variations amplificatrices; le cinquième, un presto en forme de scherzo, l'un des plus développés de Beethoven. Il s'interrompt avec brusquerie pour faire place au bref adagio de la sixième partie qui est encore une improvisation libre. Et, après tant de liberté et d'audaces, voici un finale en forme sonate stricte, mais avec quelles proportions : exposition de 77 mesures, développement de 82, réexposition de 103, et coda de 126, progression singulière!

Après les escarpements des deux œuvres précédentes, Beethoven revient à un équilibre en apparence plus traditionnel avec le *Quatuor* op. 132 qui comporte les quatre morceaux habituels. Si le grand allegro initial est composé en forme sonate, il est écrit non plus sur deux, mais sur quatre thèmes, d'une écriture d'ailleurs étrange, tour à tour fulgurante et énigmatique. Le second allegro, apparenté librement à la forme scherzo, fait apparaître un sentiment populaire. Le troisième mouvement est lent : c'est le fameux *Chant sacré de remerciement d'un convalescent à la Divinité, dans le mode lydien*, morceau de forme absolu-

ment libre où deux éléments musicaux et psychologiques s'opposent, l'un dans le sentiment du choral protestant, l'autre dans celui du récitatif lyrique, ces alternances successives s'enrichissant chaque fois dans l'esprit de la variation amplificatrice. Le finale est une sorte de marche dynamique et volontaire, se situant de très loin entre forme sonate et rondo, et où un esprit d'improvisation fait passer des dessins de récitatif lyrique.

Infiniment plus restreint par ses dimensions est le *Quatuor* op. 135. Moins ambitieux psychologiquement, du moins en apparence, c'est une œuvre très concentrée dont le premier allegro est fait d'un travail thématique fort complexe et haché, dont le vivace est une sorte de scherzo d'une invention rythmique extrêmement riche, dont le mouvement lent est un bref et sublime repos en forme de thème et variations, et dont le finale est le fameux « *Muss es sein? Es muss sein!* » qui a fait couler tant de folle littérature, et qui n'est qu'une manifestation de plus des antagonismes beethovéniens (question-réponse, doute-décision, etc.) que le compositeur a organisés ici en deux grands compartiments dont le second est une sorte de développement du premier (si l'on veut, forme sonate sans réexposition).

L'œuvre finale de cette série de quatuors, la *Grande Fugue* op. 133, était, nous l'avons dit, composée pour servir de mouvement conclusif au *Quatuor* op. 130 dont elle fut ensuite isolée, ce qui est dommage car sa signification se dégagait tout naturellement de sa position dans l'œuvre (alors que séparée, elle semble commencer dans le vide). Fugue « tantôt libre, tantôt recherchée », c'est-à-dire aussi anti-académique que possible, et qui dépasse à la fois la forme même de la fugue classique, comme elle dépasse les facultés instrumentales de l'ensemble à cordes. C'est une double fugue où les deux épisodes échangent leurs sujets et contre-sujets, et qui comporte six parties successives développées dans l'esprit de la grande variation amplificatrice, et avec utilisation de tous les jeux contrapunctiques imaginables, le tout strictement cyclique et issu d'une cellule initiale unique.

Ainsi se termine cette histoire de l'émancipation du quatuor, émancipation dont les résultats n'ont pas encore été égalés depuis, aucun musicien n'ayant osé assigner au quatuor à cordes des ambitions aussi hautes.

MUSIQUE SYMPHONIQUE ET CONCERTANTE

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce n'est pas dans ses symphonies que le génie de Beethoven s'est montré le plus audacieusement novateur, mais bien dans ses sonates pour piano et dans ses quatuors à cordes. On veut dire par là que, dans ses symphonies, Beethoven n'a pas été aussi loin au-dedans de lui-même; et c'est sans doute ce qui fait que sa musique de piano et de quatuor reste inégalée : parce que là seulement est le Beethoven essentiel et solitaire. Sa musique d'orchestre, au contraire, aura une prestigieuse descendance. En faisant cette observation préliminaire, on ne veut nullement diminuer cette série d'œuvres magistrales et qu'un immense succès populaire ne cesse de porter. Mais si, dans la progression qui conduit à la *IX^e Symphonie*, Beethoven a recréé de façon entièrement originale et nouvelle un genre classique au point que cet ensemble est devenu la source de tout ce qui s'écrira par la suite en ce genre de littérature, il n'a fait, au fond, qu'élargir le cadre qui lui était fourni par Haydn et par Mozart, sans le faire éclater vraiment comme pour la sonate ou le quatuor. En dépit de la grandeur des sentiments exprimés dans ces symphonies, Beethoven n'y a pas, comme dans les autres œuvres, retrouvé la logique formelle provoquée par ces sentiments eux-mêmes. En dépit de la grandeur romantique de ces sentiments, l'ensemble des symphonies demeure dans une certaine mesure plus classique.

Aussi bien cela est-il parfaitement explicable : c'est la matière sonore elle-même des cordes frappées du piano, ou des cordes frottées du quatuor qui l'ont porté vers la concentration et le lyrisme intérieur des œuvres de ces deux groupes; et c'est la découverte progressive des ressources sonores de l'orchestre qui l'a amené à cet épanouissement symphonique nécessairement plus extérieur, plus éclatant, plus spectaculaire — disons le mot en le prenant dans un sens noble. La musique de chambre le portait à l'introspection, donc à des réalisations plus poussées dans la subtilité et la complexité des structures. La fresque symphonique ne requerrait nullement des subtilités et des complexités de cet ordre, et devait l'orien-

ter vers d'autres équilibres architectoniques suscités par la matière sonore elle-même de l'orchestre. C'est la raison pour laquelle, sauf exception, les problèmes de forme qui ont tant retenu notre attention dans le domaine de la musique de chambre, auront infiniment moins d'importance dans celui de la symphonie où, au contraire, les problèmes sonores prennent la première place. Pour en terminer avec ces généralités concernant la forme, on pourrait dire que, sur le plan de la symphonie, Beethoven reste ici beaucoup plus étroitement le successeur de Haydn (qui lui a fourni d'abondantes suggestions sur les possibilités des développements dramatiques de la symphonie), que dans les autres secteurs de sa production.

En dehors, donc, de l'élargissement considérable que Beethoven donne toujours à tout ce qu'il touche, il n'y a que quelques remarques à faire sur ce chapitre dans le domaine architectonique. A part les *VI^e* et *IX^e* *Symphonies* dont les caractères formels un peu particuliers sont dus à des situations symphoniques très particulières, les sept autres symphonies affectent la physionomie externe la plus classique : vif — lent — menuet ou scherzo — vif. Une petite exception cependant encore : la *VIII^e* *Symphonie* ne comporte pas de mouvement lent, mais, par contre, un menuet et un scherzo. Par ailleurs, tous les allegros initiaux (à la seule exception de la *IX^e* *Symphonie*) prévoient la reprise de l'exposition, ce qui n'est pas aussi général dans la musique de piano ou les quatuors. D'autre part, près de la moitié de ces allegros d'entrée sont précédés d'une introduction lente de longueur sans cesse croissante, et de caractère dramatique de plus en plus accentué (*I^{re}*, *II^e*, *IV^e*, *VII^e* *Symphonies*).

En fait, les deux premières symphonies, celles qui correspondent à la première manière, sont certes d'accent beethovénien, mais cependant encore toutes proches de l'esthétique de Haydn et de Mozart. C'est la *III^e*, l'*Eroica*, qui ouvre la seconde manière. Et c'est surtout avec elle que Beethoven découvre son grand art symphonique. De tels développements sont alors inédits dans la musique. Une grande marche funèbre prend la place du traditionnel mouvement lent. L'allegro initial est composé sur trois thèmes au lieu de deux. Le scherzo

est composé sur un thème à la métrique insolite, ce qui lui donne une extrême mobilité. Quant au finale, c'est une série de variations harmoniques.

La *IV^e Symphonie*, comme les deux premières, retrouve les normes classiques. On notera simplement son scherzo à deux trios, ce qui n'est pas absolument inédit, mais rare, ce dont Schumann et Bruckner tireront parti par la suite.

La célèbre *V^e*, de plan très classique (mais d'une inspiration dramatique qui en fait la légitime popularité) se signale par un effet cyclique : les fameux « coups du destin » par lesquels elle commence se retrouveront par la suite sous différentes formes, en particulier dans le scherzo et le finale.

On a cité la *VI^e — Pastorale* — comme l'une des deux grandes exceptions de cette série. Ce n'est pas tellement parce qu'elle a cinq mouvements au lieu de quatre (car l'avant-dernier allegro peut n'être considéré que comme un intermède ouvrant le finale avec lequel, dramatiquement, il ne fait qu'un). Mais nous sommes surtout là en présence d'une œuvre non pas exactement « à programme » (ce dont Beethoven s'est défendu par avance), mais d'une partition à la fois expressionniste et impressionniste : on sait la fortune que ces deux esthétiques ont connue ensuite de part et d'autre du Rhin jusqu'à Richard Strauss et Debussy.

La *VII^e* revient à son tour aux normes formelles et esthétiques classiques. On signalera seulement, comme dans la *IV^e*, le scherzo à deux trios. Il en est de même de la *VIII^e*, mise à part l'exception déjà signalée qu'elle ne comporte pas de mouvement lent. Avec la *I^{re}*, c'est la seule à posséder un souvenir du menuet.

Quant à la *IX^e*, qui exalte à l'extrême les possibilités des quatre morceaux traditionnels, elle est, avons-nous dit, la seule dont l'allegro initial ne comporte pas de reprise. D'autre part elle possède tout un réseau de ramifications cycliques plus ou moins volontaires peut-être, mais évidentes. Des neuf symphonies, c'est la seule qui, par son adagio en grandes variations amplificatrices, aille rejoindre l'art des sonates et des quatuors. Son finale est d'une invention tout originale motivée par l'introduction des voix, et il est d'une architecture entièrement nouvelle qui, au terme d'une carrière de symphoniste

classique, fait subitement éclater le genre en lui ouvrant des possibilités que, jusqu'à ce jour, seul le génie de Beethoven a su exploiter.

On ne juge pas nécessaire de revenir ici, pas plus que pour les autres œuvres du compositeur, sur les caractéristiques psychologiques de ces symphonies : c'est là un chapitre qui a donné naissance à des commentaires, insensés ou raisonnables, qui remplissent des bibliothèques gigantesques. On a pensé, après ce rapide aperçu, à consacrer plutôt quelques lignes à l'apport beethovénien dans le domaine purement symphonique, c'est-à-dire à examiner comment se sont ainsi ouvertes des voies toutes nouvelles dans l'art d'accommoder les timbres. Car, avons-nous dit, la grande affaire, dans les symphonies de Beethoven, c'est avant tout l'orchestre, la création de l'esprit symphonique — ce qui est d'ailleurs conforme à l'étymologie du mot, la combinaison des timbres étant l'essence même de la symphonie telle qu'on la conçoit dans les temps modernes, c'est-à-dire depuis Beethoven, précisément. Ce qui fait l'intérêt essentiel et capital de l'œuvre symphonique de Beethoven, c'est cette création de l'orchestre tel que le prolongeront Berlioz, Wagner, Debussy, Richard Strauss, et quelques autres. Si nous ne pensons pas devoir adjoindre au mot « orchestre » l'adjectif « moderne », c'est parce qu'il semble bien que la notion beethovénienne de l'orchestre soit, précisément et avant tout, moderne. En un certain sens, nous pouvons trouver ici un lien direct avec les sonates de piano et les quatuors dans lesquels, nous l'avons vu, il est fréquent de rencontrer des suggestions orchestrales, phénomène qui sera ensuite constant dans la musique pour piano et dans la musique de chambre de romantiques tels que Schumann, Brahms ou Liszt.

Attribuant ainsi à Beethoven une responsabilité aussi considérablement déterminante dans l'histoire de l'orchestre, nous ne voudrions pas avoir l'air de méconnaître l'apport original fait, en ce domaine, par certains de ses contemporains, et nous songeons en particulier ici à Schubert (en certaines pages comme la grande *Symphonie en ut*), mais surtout à Weber dont le génie coloristique instrumental peut se symboliser dans les trois notes du cor d'*Obéron* (mais n'oublions pas non plus la scène de la Gorge-aux-Loups du *Freischütz*), ainsi que quelques

autres passages d'une nouveauté stupéfiante. Il est incontestable que Schubert, et plus encore Weber, ont saisi, en même temps que Beethoven, la nécessité et la possibilité d'une utilisation fonctionnelle tout à fait neuve des caractères des timbres des différents instruments. Mais ils n'ont mis en œuvre cette nécessité et cette possibilité que sur un plan de couleur. Chez Beethoven, c'est sur le plan architectonique, c'est-à-dire non à plat, mais dans l'espace, que se développe le phénomène. A côté de Schubert et de Weber, illustrateurs de génie, Beethoven se comporte en architecte des timbres. Dire qu'il est, dans un sens absolu, l'*inventeur* de l'orchestre moderne pourra sembler abusif et inexact, ne serait-ce que dans la mesure où ses admirateurs les plus passionnés, comme Berlioz, Wagner, ou Richard Strauss, se sont bien gardés d'orchestrer comme lui. Il serait sans doute plus exact de dire que c'est un affranchissement, une libération des instruments de l'orchestre que l'on doit à Beethoven. Les choses ne sont, en effet, pas toujours aussi simples qu'on les résume. Mais il n'en reste pas moins que c'est à Beethoven que l'on doit l'idée d'une utilisation nouvelle et plus riche de l'orchestre.

Dans l'ensemble, on ne peut pas dire que Beethoven ait employé des effectifs instrumentaux généralement très supérieurs à ceux de Haydn ou de Mozart. Mais chez ces derniers, malgré le début de *la Création* ou certains épisodes du *Don Giovanni*, il s'agit d'une formation qui reste issue de l'orchestre de chambre, c'est-à-dire d'un petit orchestre ayant pris de l'extension en volume plus qu'en couleurs. Avec Beethoven et, dans une certaine mesure, dès la *I^{re} Symphonie*, nous sommes en présence de quelqu'un qui pense pour l'orchestre en fonction de la valeur ou de la signification expressive des timbres, ainsi que des harmoniques qui les constituent, de même que des multiples combinaisons coloristiques qui peuvent en résulter (on dit parfois que Beethoven « orchestre mal » : ceci est une autre affaire, fort discutable d'ailleurs, mais qui suppose déjà que la science de l'orchestration soit découverte, ce dont il est, en grande partie, l'auteur). Et c'est probablement cette virginité d'oreille qui fait qu'au départ Beethoven n'a pas eu besoin d'un matériel tellement supérieur à ceux de Haydn ou de Mozart. Et c'est ce qui explique aussi

qu'une fois les portes ouvertes, les besoins se sont faits de plus en plus exigeants pour Berlioz, pour Wagner, pour Richard Strauss, pour Debussy, pour Strawinsky, pour les dodécaphonistes, pour les électronistes, etc.

Le matériel des symphonies de Beethoven, a-t-on dit, n'a rien de très exorbitant par rapport à celui des maîtres qui l'ont précédé. Nous trouvons d'abord les cordes (plus ou moins nombreuses selon les possibilités occasionnelles de l'époque — et nous savons que les premières symphonies de Beethoven ont été exécutées à Vienne avec des effectifs de cordes dont la maigreur fait aujourd'hui frémir : songeons qu'au total il n'y avait que trente instruments pour l'*Eroica* ; on voit ce qui devait rester pour les cordes!).

Les neuf symphonies utilisent les timbales, la IX^e y adjoignant une percussion plus importante (triangle, cymbales, grosse caisse). Les cuivres sont presque toujours par deux, sauf dans la III^e *Symphonie* où il y a trois cors, dans la V^e où il y a trois trombones, et dans la IX^e où il y a quatre cors et trois trombones. Les bois sont souvent aussi par deux, sauf dans les V^e, VII^e et VIII^e symphonies où il y a trois bassons, dans la VI^e où il y a trois flûtes, et dans la IX^e où il y a trois flûtes et trois bassons.

Mais, répétons-le, ce n'était pas une question de nombre. C'est avant tout une question de fonctions et de rapports. On peut schématiser les choses en disant que si les cordes (dont Beethoven ne disposera jamais suffisamment en son temps) se sont rapidement augmentées après lui pour l'exécution de ses symphonies, c'est que d'une part il leur assignait des missions plus lourdes que par le passé, et cela en tous les domaines, mais aussi que d'autre part elles avaient à faire contrepoids à des instruments à vent dont les rôles se voient eux aussi multipliés et alourdis, et à une percussion qui prend soudain une importance réellement polyphonique (et non plus simplement harmonique ou décorative). Par ailleurs, Beethoven n'en est plus à l'âge de la conversation instrumentale du XVIII^e siècle où le système du concerto grosso régnait presque généralement avec ses *a parte* : avec Beethoven, tout le monde participe à la discussion générale ; il est peu de groupes, ou d'instruments qui soient à découvert. Il y a donc là toute une série de nou-

veaux équilibres à trouver, d'où, nécessairement, une impression de collectivisation (voire éventuellement d'accroissement) des moyens sonores. C'est ce qui, à l'époque, fit qualifier une telle orchestration de « fracas », alors que ce n'étaient que les premières splendeurs de l'orchestre moderne (permettons-nous ce pléonasme que nous récusions plus haut).

Dans la façon dont il conçoit soit les soli instrumentaux, soit les oppositions des familles instrumentales, Beethoven innove complètement, et s'est tout à fait détaché des formules anciennes qui avaient encore, même chez Haydn ou Mozart, quelque chose de stéréotypé. Ses oppositions, en ce domaine, prennent un caractère dramatique, ou expressionniste, ou impressionniste, ou coloristique. Il cherche des plans, des lignes, des masses. Après l'audition plane, c'est, si l'on veut, l'audition dans l'espace.

À chacun des instruments, Beethoven imposera des difficultés techniques accrues : que ce soit aux timbales qui deviennent expressives, ou subtilement harmoniques; que ce soit aux cordes qui se voient projetées dans des registres inhabituels graves ou aigus, à moins qu'on ne leur demande des traits, ornements, récitatifs, etc., dignes de solistes. Ces mêmes cordes seront souvent divisées de façon beaucoup plus subtile qu'auparavant. Il est même curieux de voir à quel point Beethoven se montre exigeant et audacieux à leur égard si l'on songe à la technique des musiciens d'orchestre de son époque. Remarquons aussi qu'il est relativement rare que les cordes soient traitées en elles-mêmes, à découvert; par contre, elles sont fréquemment doublées ou ponctuées par les vents, accumulation de moyens que certains puristes condamnent aujourd'hui comme trop compacts, mais assez compréhensible chez quelqu'un qui est en train de découvrir les joies de la symphonie (cette accumulation et ces doublures ne feront d'ailleurs que s'accroître chez ses successeurs jusqu'à la fin du xix^e siècle en attendant que Debussy ait enseigné au monde d'autres magies : ceci est particulièrement net chez Bruckner qui, dans ce domaine, ira jusqu'à l'indigestion, mais aussi chez Wagner qui doit à ces doublures systématiques une grande part du singulier vertige de son orchestre). Pour ce qui est des divisions évoquées plus haut, on les voit

apparaître jusque dans les violoncelles, ce qui est exceptionnel avant lui (l'indépendance accrue donnée par Beethoven au violoncelle n'est sans doute pas, dans les symphonies, aussi poussée que dans les quatuors à cordes, mais elle est cependant très marquée). La division des altos produit également des effets inconnus jusqu'alors, et, pour discrète qu'elle soit, elle n'en est pas moins génératrice de certains mystères sonores absolument inédits.

C'est probablement dans le domaine des instruments à vent que Beethoven s'est montré le moins audacieux. Il est vrai que ses prédécesseurs avaient été là-dessus assez loin. Aussi, bois et cuivres ne nous apportent-ils là rien de bien nouveau en eux-mêmes, sauf si nous considérons leur emploi dans la chimie sonore imaginée par Beethoven. On notera cependant que les *V^e*, *VI^e* et *IX^e* symphonies introduisent l'ensemble des trombones dans la musique de concert (les trombones n'étaient auparavant utilisés que pour des effets spectaculaires au théâtre ou à l'église).

Côté percussion, ce sont évidemment les timbales qui ont bénéficié de la plus vive invention de la part de Beethoven. N'oublions pas cependant que c'est avec la *IX^e Symphonie* que la grosse caisse, le triangle et les cymbales font leur entrée dans la musique de concert, n'ayant précédemment été employées que pour les musiques militaires, et pour certaines « musiques turques » de style baroque au XVIII^e siècle. Mais en ce qui concerne les timbales, elles ont une importance capitale dans le *pathos* beethovénien. L'emploi qu'en fait le compositeur a d'ailleurs beaucoup contribué à lui attirer ce reproche d'empatement de l'orchestration qu'on lui adresse aujourd'hui encore. Quoi qu'il en soit, il en tire des effets lourdement mystérieux, étonnamment dramatiques, ou sèchement impérieux. Il les charge de missions même très délicates comme dans le mouvement lent de la *I^{re} Symphonie*. Il leur fait attaquer des modulations capitales comme dans la *VI^e*. Il leur fait jouer un rôle dynamique décisif comme dans les *V^e* et *IX^e* symphonies.

Tous ces prestiges symphoniques, nous les retrouvons autour des *Concertos* : cinq avec piano, et un pour le violon (nous ne citerons que pour mémoire le triple

Concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre, ainsi que la *Fantaisie* pour piano, chœurs, et orchestre qui ne constituent que des expériences). Il est évident que ces concertos, qui datent tous de la première ou de la seconde période, ne recherchent la plupart du temps qu'un effet décoratif par la façon dont ils sollicitent abondamment la virtuosité des solistes. Mais il convient également de remarquer qu'ils ne cultivent jamais la virtuosité en elle-même comme ce sera le cas de certains jeux romantiques. Et il faut aussi souligner le fait que les trois derniers concertos de piano et le concerto de violon atteignent à une grandeur pathétique tout à fait digne des symphonies. Toutefois, ce qui semble le plus original dans ces différentes partitions, c'est de voir comment Beethoven a su trouver une formule nouvelle, source du concerto romantique, dans laquelle le piano ou le violon ne sont plus purement et simplement des solistes accompagnés, mais deviennent de véritables collaborateurs de la *symphonie* où ils se trouvent fondus dramatiquement, tout en restant suffisamment en dehors sur le plan sonore.

MUSIQUE VOCALE

Il a été longtemps de bon ton — et il l'est encore aujourd'hui parfois — de dire que *Fidelio* est un opéra manqué, Beethoven, ajoute-t-on, n'ayant pas eu le sens dramatique. Et il est certain que si beaucoup de gens vont maintenant assister à des représentations de *Fidelio*, c'est plus pour entendre telle ou telle Léonore illustre, tel ou tel chef célèbre, que la partition de Beethoven.

Il semble bien, cependant, que nous soyons là en présence d'une des plus exceptionnelles réalisations de son auteur. Celui-ci avait d'ailleurs pour *Fidelio* une affection particulière. On a souvent pensé que c'était l'affection que l'on éprouve généralement pour l'enfant unique (on sait que c'est le seul opéra de Beethoven), ou pour l'enfant que l'on a eu le plus de mal à élever (on sait également qu'entre 1803 et 1814, date de la version définitive, Beethoven remit plusieurs fois son ouvrage sur le métier). Il est possible qu'il y ait là, en effet, un peu de ces sentiments. Mais maintenant, avec le recul de plus d'un siècle, nous pouvons constater ce que repré-

sente *Fidelio* à la fois dans la production beethovénienne et dans l'histoire du théâtre. Et nous nous rendons alors compte qu'en ce domaine comme dans les autres, le compositeur est allé vers un idéal que l'on ne pouvait soupçonner avant lui, qu'il a, là aussi, amplifié les cadres traditionnels, et considérablement apporté au drame musical moderne.

Certes, Beethoven se trouve ici encore lié à tout un ensemble de traditions et de routines qui ne céderont vraiment qu'avec Wagner et avec Verdi. Par certains aspects de l'œuvre, *Fidelio* est tout aussi rattaché au passé que les toutes premières sonates et les tout premiers quatuors. Mais par bien d'autres — le plus grand nombre — l'ouvrage s'évade loin de ces traditions. En raison de la nature du sujet (ou plus exactement de certains de ses épisodes), et du découpage du livret, Beethoven est engagé ici encore pour une bonne part dans l'ancien *Singspiel* allemand. Mais pour le reste, il est déjà tout entier dans l'opéra romantique (en quoi *Fidelio* est apparenté à la *Flûte enchantée*, mais dépasse considérablement cet ouvrage). Si certains épisodes constituent (du reste avec une dignité qui tranche sur la niaiserie de beaucoup d'ouvrages lyriques de ce temps), dans une certaine mesure, une somme des procédés alors en usage dans le théâtre d'opéra, la plupart des autres annoncent déjà de façon fort nette les futures réalisations de Wagner et de Verdi. A ce titre, et sans vouloir entrer dans le détail, il n'est que de citer quelques-uns de ces passages où Beethoven utilise une technique, une forme, une structure ou une écriture qui font pour la première fois leur apparition dans le domaine de l'opéra, rompant avec les froides conventions et retrouvant une vérité dramatique s'inscrivant à la suite des suggestions d'un Monteverdi ou d'un Purcell. Ne serait-ce, tout d'abord, que les parties chorales tout entières. Et il ne semble pas qu'auparavant le théâtre lyrique ait entendu résonner des accents aussi forts que ceux des airs de Léonore ou de Florestan, chefs-d'œuvre d'architecture lyrique et déjà de bel canto; l'extraordinaire scène et l'air de Florestan liés au prélude instrumental du début de l'acte de la prison, ainsi que l'air avec chœurs de Pizarro sont des nouveautés inouïes pour l'époque, et sont restés des modèles du genre, Verdi s'en souviendra; citons aussi des duos

comme celui de Rocco et Léonore au deuxième acte, le trio du premier acte et le quatuor du deuxième, enfin le finale de ce même acte, unique alors par sa structure.

Il en est de même pour la *Missa solennis* où nous voyons Beethoven amplifier un genre on ne peut plus traditionnel, et lui donner sa marque au point que l'œuvre en est presque extra-liturgique tant par son esprit que par ses proportions. Non pas qu'elle puisse paraître « mondaine » comme certaines messes de Haydn ou de Mozart, ou « théâtrale » comme les *Requiem* de Berlioz ou de Verdi, mais par la généralisation et l'universalisation qu'elle apporte à cette utilisation des textes sacrés. Tout en ne tournant nullement le dos au passé, et en faisant siennes les leçons de la modalité ancienne et celles des grands polyphonistes qu'il n'étudia que sur le tard, Beethoven réalise ici une conception toute personnelle dont l'audace et la nouveauté sont bien dignes de celui qui compose en même temps les derniers quatuors et la *IX^e Symphonie*, qu'il s'agisse du sentiment religieux ou de la technique musicale.

Car dans ce domaine du sentiment religieux aussi, Beethoven fait éclater les cadres. Profondément pénétré de foi chrétienne, passionné pour l'histoire des cultes anciens et exotiques, d'une ferveur et d'une sincérité profondes (mais pratiquant assez peu zélé, à ce qu'il semble), ses conceptions religieuses sont davantage à base d'humanisme, d'humanitarisme et de philosophie que de pur respect des prescriptions réglementaires d'une religion donnée. Aussi retrouvons-nous dans la *Missa solennis* l'esprit libre de ses autres œuvres et, une fois de plus, la lutte des antagonismes qui lui sont familiers : sur un plan très général, la dualité constituée par la puissance et la majesté de Dieu, en face de la petitesse et de la misère de la créature. C'est du moins ce qui semble ici l'avoir le plus frappé. Et pour traduire cette idée à travers les prières de la messe, il se comportera comme partout ailleurs, ne s'effacera pas derrière les textes sacrés, ni derrière des formules traditionnelles, mais au contraire se mettra en avant, et cela de son aveu même. Il se rendait d'ailleurs parfaitement compte de ce que cette œuvre pouvait avoir d'exorbitant par rapport à l'office, puisqu'il précisait que l'ouvrage pouvait être donné « aussi »

comme un oratorio, ce qu'il fit en 1824 en la faisant exécuter au théâtre sous le nom d'*Hymnes*.

Claude ROSTAND.

ESQUISSE CHRONOLOGIQUE

- 1770 Naissance à Bonn (16 décembre ?). Baptême, église St-Rémi (17 décembre).
- 1778 Enfant prodige : 1^{er} concert à Cologne. Travaille avec son père.
- 1779 Études musicales avec le fantaisiste Tobias Pfeiffer.
- 1780 Études musicales avec Egidius van den Eeden, Wilibald Koch, Rovantini. Études scolaires au Tirocinium de Bonn.
- 1781 Enfant prodige : tournée en Hollande.
- 1782 Études musicales avec C. G. Neefe.
- 1783 Première œuvre éditée (9 *Variations en ut mineur* pour clavier).
- 1784 Nomination comme organiste en second, à Bonn.
- 1785 Nomination comme répétiteur au théâtre, à Bonn.
- 1786 Se fait une clientèle d'élèves.
- 1787 Voyage à Vienne. Rencontre avec Mozart. Mort de sa mère.
- 1788 « Amours à la Werther » (Romberg), mais passagères.
- 1789 Entrée à la faculté de lettres de l'Université de Bonn.
- 1790 *Cantate sur la mort de Joseph II* (1^{re} œuvre de dimension).
- 1791 Voyage avec l'orchestre de l'Électeur.
- 1792 Rencontre avec Haydn à Bonn. Départ définitif de Bonn. Arrivée à Vienne.
- 1793 Leçons avec Haydn. Présentation à Lobkowitz, Razumovski, Lichnowsky, Browne.
- 1794 Études musicales avec J. G. Albrechtsberger, Salieri, Krumpholz.
- 1795 Concerts et succès publics. Trois *Trios* op. 1.
- 1796 Voyages comme pianiste (Prague, Nuremberg, Berlin, Budapest).
- 1797 « Malgré toutes les défaillances du corps, mon génie doit triompher ».
- 1798 *Sonate* dite « *Pathétique* ».
- 1799 Compositions de *Variations* pour piano.
- 1800 1^{re} *Symphonie*. Achèvement des six *Quatuors* op. 18.
- 1801 *Sonate* dite « *Clair de lune* ». Passion pour Giulietta Guicciardi. Débuts précis de surdité.

- 1802 Crise morale et Testament de Heiligenstadt. II^e *Symphonie*.
- 1803 Sonate dite « à Kreutzer ».
- 1804 *Symphonie* « *Eroica* ». Travaux pour *Fidelio*.
- 1805 Passion pour Joséphine Brunswick. I^{re} de *Léonore*.
- 1806 Nouvelle version de *Léonore*. IV^e *Concerto pour piano*. *Concerto pour violon*. IV^e *Symphonie*. Sonate dite « *Appassionata* ». Achèvement des *Quatuors* 7 à 9.
- 1807 Amitié avec l'archiduc Rodolphe. *Coriolan*. Messe en *ut*.
- 1808 Achèvement de la V^e *Symphonie*. Marie Erdödy. Achèvement de la VI^e *Symphonie* dite « *Pastorale* ».
- 1809 V^e *Concerto pour piano*. Sonate des « *Adieux* ». X^e *Quatuor*. Contrat avec l'archiduc Rodolphe et les princes Kinsky et Lobkowitz.
- 1810 *Egmont*. XI^e *Quatuor*. Mariage manqué avec Theresa Malfatti. Rencontre avec Bettina Brentano.
- 1811 Trio dit « à l'archiduc ».
- 1812 VII^e *Symphonie*. Lettre « à l'immortelle bien-aimée ». Entretiens avec Goethe. VIII^e *Symphonie*. Amalie Sebald.
- 1813 *La Victoire de Wellington*. Travaux pour *Fidelio*.
- 1814 Succès de *Fidelio*.
- 1815 Début de la tutelle du neveu Karl. *Sonates* pour piano et violoncelle op. 102.
- 1816 Aggravation de l'état de santé. Sonate op. 101. *Lieder* « *A la bien-aimée lointaine* ».
- 1817 Affection pulmonaire. Crise morale. Solitude.
- 1818 Convalescence. Sonate op. 106. Premiers travaux pour la *Missa solemnis*.
- 1819 Travail pour la *Missa solemnis*. Surdité devenue maintenant totale.
- 1820 Travail pour la *Missa solemnis*. Sonate op. 109.
- 1821 Sonate op. 110. Rechute pulmonaire. Affection hépatique.
- 1822 Sonate op. 111. Fin de la *Missa solemnis*.
- 1823 IX^e *Symphonie*. *Variations sur une valse de Diabelli*. Affection oculaire. Échec de sa candidature au poste de maître de chapelle de la cour de Vienne.
- 1824 XII^e *Quatuor* op. 127.
- 1825 Projet de voyage à Londres. Affection hépatique. XIII^e et XVII^e *Quatuors* op. 130 et 133.
- 1826 Projet pour *Faust* et X^e *Symphonie*. Tentative de suicide de son neveu Karl. Pneumonie et cirrhose, XIV^e et XVI^e *Quatuors* op. 131 et 135.
- 1827 Travaille à la X^e *Symphonie* (inachevée). Mort, le 26 mars, à 17 h. 45.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES EN ALLEMAND.

FRIMMEL, Th. von., *Beethoven-Handbuch*, 2 vol., Leipzig, 1926.

KALISCHER, A. Ch., *Correspondance*, Berlin et Leipzig, 1908-1911.

LEITZMANN, A., *Journal intime*, 2 vol., Leipzig, 1921.

SCHÖNEWOLF, K., *Beethoven in der Zeitenwende*, 2 vol., Halle, 1953.

SCHÜNEMANN, G., *Cahiers de conversation*, 3 vol., Berlin, 1941.

OUVRAGES EN FRANÇAIS

BEETHOVEN, L. van, *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu*, lettres, mémoires, etc., réunis et traduits par J. G. PROD'HOMME, Paris, 1927.

BEETHOVEN, L. van, *Carnets intimes*, suivis du *Testament d'Heiligenstadt* et des commentaires du Pr. A. LEITZMANN, traduits par M. V. KUBIÉ, Paris, 1936.

BEETHOVEN, L. van, *Carnets de conversation* (1819-1827), traduits et présentés par J. G. PROD'HOMME, Paris, 1946.

BOYER, J., *Le « Romantisme » de Beethoven. Contribution à l'étude de la formation d'une légende*, Toulouse, 1939.

CURZON, H. de, *Les lieder et airs détachés de Beethoven*, Paris, 1905.

HERRIOT, E., *Vie de Beethoven*, Paris, 1929.

KUFFERATH, M., *Fidelio de L. van Beethoven*, Paris, 1913 (1912).

LENZ, W. de, *Beethoven et ses trois styles*, 2 vol., Bruxelles, 1854.

MARLIAVE, J. de, *Les Quatuors de Beethoven*, nouv. éd., Paris, 1960.

PROD'HOMME, J. G., *Les Symphonies de Beethoven*, 1800-1827, Paris, 1906.

PROD'HOMME, J. G., *La jeunesse de Beethoven*, 1770-1800, Paris, 1927.

PROD'HOMME, J. G., *Les Sonates pour piano de Beethoven*, 1782-1823, Paris, 1937.

ROLLAND, R., *Beethoven, les grandes époques créatrices*, 7 vol., Paris, 1928-1949.

WAGNER, R., *Beethoven*, traduit par J. L. CRÉMIEUX, 7^e éd., Paris, 1937.

SCHUBERT

SCHUBERT appartient à la fois au XVIII^e et au XIX^e siècle. Mais contrairement à d'autres créateurs qui, de ce fait, n'ont d'assise nulle part, il nous a légué un monde équilibré en tous ses éléments. Sa spontanéité et son naturel sont tels que beaucoup l'ont pris pour une sorte d'oiseau chantant sur sa branche. Un oiseau buvant sec, s'il est permis de parler ainsi, et dont il suffit de prononcer le nom pour que, béat, l'on évoque Vienne, le vin nouveau et les amours faciles. Pour tout dire, il aurait été un homme médiocre et un musicien inspiré.

La rupture fut-elle vraiment totale entre le compositeur et l'homme ? Écoutons les amis de Schubert. Ce sont en général des êtres cultivés, intelligents : poètes, écrivains, peintres, juristes. Quelques-uns, comme Schwind ou Grillparzer, n'ont pas disparu de notre mémoire. Les réunions étaient fréquentes; on faisait de la musique, bien sûr, et les soirées s'appelaient alors fort significativement des « schubertiades ». Mais on lisait aussi des vers, des pièces de Shakespeare (dont on raffolait), des romans de Walter Scott, des œuvres de Tieck et de Schlegel. On discutait avec passion, et les propos de Schubert, nous dit-on, étaient toujours sensés, souvent « d'une grande élévation d'esprit », parfois d'une verdeur réjouissante. En musique, il avait des opinions « nettes, brèves, péremptoires ».

Bauernfeld, aux yeux de qui Schubert représentait le « juste alliage de l'idéal et du réel », nous apprend encore que son ami ne négligeait pas les « lectures sérieuses » et il ajoute : « Il existe de sa main des extraits d'ouvrages historiques, philosophiques même; son journal contient ses propres pensées, des plus originales souvent, des vers aussi... »

« Grave, profond, comme inspiré », ainsi le décrit Ottenwalt dans une lettre adressée à Joseph von Spaun.

« Je ne puis parler de l'étendue de ses connaissances, continue-t-il, et dire qu'elles forment un tout, mais c'étaient des vues d'une philosophie non pas simplement assimilée, et la part que pourraient y avoir de nobles amis n'ôte rien à l'originalité qui s'y révèle ». Faisons la part de l'amitié, de l'admiration pour le musicien, de l'exaltation propre à cette époque. Même ramenée à des dimensions prudentes, l'image que nous obtenons est bien différente de celle accréditée par la tradition.

Bauernfeld parle du journal de Schubert. Il en reste quelques feuillets seulement (si tant est qu'il y en eut beaucoup plus), les uns datés de 1816, les autres de 1824. En les lisant on est frappé par l'inquiétude profonde qui s'y manifeste ainsi que par la solitude intérieure du musicien et le regard désabusé, singulièrement lucide, qu'il pouvait jeter sur le monde. Des gaucheries font sourire; le ton, assez guindé en 1816, est, à peu d'exceptions près, celui des jeunes qui écrivent un journal. Mais, les questions étant au moins aussi importantes que les réponses, celles que se pose Schubert sont loin de refléter un esprit médiocre.

Ce journal et certaines de ses lettres contiennent des passages traitant de Dieu, de l'au-delà, des forces qui régissent l'univers. Religieux, il l'était sans doute à sa façon, par élans intermittents, et sans orthodoxie.

« Je ne m'efforce jamais à des sentiments de piété, déclare Schubert à son père au sujet de l'*Hymne à la Vierge* (le célèbre « Ave Maria ») et n'écris des compositions de ce genre que sous l'emprise inconsciente de cet état d'âme. Mais alors c'est généralement une vraie, une authentique ferveur. » Et nous lisons dans son journal : « La raison n'est que foi analysée. »

A son père il confie encore — et c'est l'autre versant de ses rapports avec la religion — « que l'on s'est montré très surpris de la piété (qu'il a) exprimée dans (son) *Hymne à la Vierge* » (il est surtout surprenant de voir placer ce lied dans une perspective si éloignée de celle qui nous semblerait acceptable). Ainsi, sa croyance oscille entre le christianisme et un déisme, lequel, tout en admettant un créateur distinct de la création, envisage (confusément) la possibilité d'un échange, après la mort, entre les énergies humaines libérées et les forces de la nature. Il a certainement connu

des moments de doute, et c'est probablement à un de ces moments que fait allusion Ferdinand Walcher dans une de ses lettres, lorsque, après avoir cité le *Credo in unum Deum*, il ajoute : « Toi non, je le sais... ». Mais, placée dans son contexte, une phrase comme par exemple : « C'est un mauvais metteur en scène celui qui demande aux acteurs plus qu'ils ne sauraient donner », n'est certainement pas celle d'un athée. De toute façon, les seules violences de langage que Schubert se soit permises dans ce domaine sont dirigées contre le clergé autrichien : « La haine sans pardon contre la race des Bonzes te fait honneur », écrit-il à son frère Ignace, et c'est une chance que la police de Metternich n'ait pas intercepté cette lettre compromettante. L'attitude de Schubert s'explique par l'exaspération politique qui régnait alors dans certains milieux autrichiens, ainsi que par un mouvement de révolte contre l'étroite bigoterie de ses parents.

Depuis la perte de sa mère (1812), la mort tient une grande place dans ses pensées. Tantôt elle lui apparaît comme l'arrêt total de tout ce qui fait le prix de la vie, tantôt comme une porte ouverte sur une existence plus parfaite. « Des instants de bonheur égayaient la sombre vie; là-bas, ces instants de bonheur seront une jouissance perpétuelle; de plus béats encore se transformeront en regards sur des mondes encore plus heureux et ainsi de suite. » Dans un moment de dépression, il offre sa vie au Créateur :

Tue-la et tue-moi;
Précipite, jette tout au Léthé :
Et laisse une existence pure, forte,
Éclorre alors.

A peu d'exceptions près (*Gruppe aus dem Tartarus, Fahrt zum Hades*), chaque fois que la mort se trouve évoquée dans un lied, nous rencontrons le même solennel et mystérieux éclairage, la même douceur, les mêmes alternances d'ombre et de lumière.

Ce retour d'une même attitude devant des situations semblables n'est pas dû à un phénomène de simple mimétisme; en usant d'une prudence extrême, il serait peut-être possible d'entrevoir le lien secret qui unit l'homme à l'artiste. Mais il faut bien se garder de consi-

dérer l'œuvre à travers l'homme; c'est, bien au contraire, celui-ci qu'il faut placer dans le sillage de son art, évitant ainsi et la scission de la personnalité en deux moitiés inconciliables, et une exégèse trop littéraire des ouvrages.

LES LIEDER

Dans ses lieder, le choix des textes lui-même est révélateur des oscillations de la pensée de Schubert, et corrobore les fluctuations qu'il est possible de constater dans son journal et ses lettres. Si, dans le lied *Schwanengesang* (*le Chant du cygne*), nous trouvons le double visage de la mort — celui noyé dans l'ombre et celui tourné vers l'éternité vivante —, dans l'extraordinaire *Der Jüngling und der Tod* (*le Jeune Homme et la Mort*), l'adolescent demande extatiquement d'être emmené dans le mystérieux pays de la beauté pure. Mais si la mort est une extase libératrice, l'extase elle-même est une forme de la mort : *Auflösung* nous conduit vers l'instant où l'âme se libère des entraves du corps pour s'élancer à la rencontre de l'Esprit. Dans ce lied, la source génératrice est l'accord parfait majeur; des vagues successives d'arpèges deviennent le symbole d'une dissolution harmonieuse, d'une annihilation progressive de la personnalité, et la présence presque continuelle de la tierce majeure crée un fond de douceur angoissante.

De toute façon, les lieder constituent le centre de gravité de l'œuvre entière. Non seulement par leur nombre (environ 650), mais surtout, mais avant tout, par la variété des solutions d'ordre formel, la richesse de l'invention mélodique, la possibilité enfin de concentrer un drame en quelques pages. Il est parmi eux de purs chefs-d'œuvre qui représentent l'état le plus achevé de l'art de Schubert.

Ses premiers lieder, qui naissent vers 1811, sont inspirés par les ballades de J. R. Zumsteeg, dont le caractère dramatique l'impressionne vivement : il imite celles-ci, dans un certain nombre d'œuvres assez longues, aux *tempi* continuellement changeants, prodiges en récitatifs et ariosos, et recherchant comme principe essentiel la diversité à tout prix. Mais déjà dans *Hagars Klage* (*la Plainte d'Agar*) on trouve un sens de l'efficacité vocale qui ne laisse d'étonner chez un garçon de

quatorze ans. D'autres influences s'exercent aussi : celles des lieder de Zelter et de Reichardt (tous deux représentant l'Allemagne du Nord alors que Zumsteeg était Souabe) aux lignes mélodiques simples mais expressives, ainsi que, légèrement italianisant, l'apport viennois des Steffan, Friberth, Holzer, Rupprecht et Hoffmann. Ces influences se traduisent par une importance croissante accordée au lied strophique qui, à l'opposé de la ballade de Zumsteeg, recherche une unité totale d'atmosphère et de temps, une expression « globale » qui soit comme la somme des sentiments exprimés par le texte. Les efforts de Reichardt en faveur d'un accompagnement plus complexe, plus personnel, ne sont certainement pas restés inaperçus, sans parler de l'exemple donné par Haydn, Mozart et Beethoven (*Adélaïde* est de 1795-96).

Schiller et Matthisson semblent avoir séduit tout d'abord le jeune musicien. Mais en 1814, à 17 ans, celui-ci écrit *Marguerite au rouet*, premier grand exemple du lied romantique, premier des éclairs jaillis de sa rencontre avec le génie de Goethe. On n'a pas assez fait remarquer que ce lied ne se contente pas d'épuiser les possibilités expressives « immédiates » du texte, mais apparaît comme un miroir reflétant en sa totalité la personnalité et la destinée de l'héroïne, telles que nous les trouvons dans *Faust*.

Le tournoiement obstiné d'un motif d'accompagnement n'est pas simplement un élément de musique descriptive ; il est le symbole sonore de l'inquiétude et de l'obsession de Marguerite. Son interruption au sommet de la tension est d'un effet dramatique jusqu'alors insoupçonné dans le lied. Musicalement il assure l'unité de l'ensemble, de même que l'élan, la force qui jettent en avant la ligne mélodique et, impitoyablement, l'entraînent de plus en plus loin, à leur tour reliant entre elles les différentes sections de l'ouvrage.

L'accompagnement fait preuve d'une étonnante maîtrise de l'écriture instrumentale, et la prosodie est traitée généralement avec respect et, « lorsqu'il le faut », avec une liberté intelligente. On assiste en somme à une re-crédation du poème de Goethe, ce qui explique d'ailleurs le peu de goût que le poète a pu avoir pour une transposition aussi audacieuse.

Composé l'année suivante — 147 lieder sont nés entre-temps — l'*Erlkönig* (*le Roi des Aulnes*) assure son unité par les mêmes moyens que l'œuvre précédente. Par sa manière de choisir le chemin le plus court, par l'opposition rapide et cruelle des contrastes, il consacre le triomphe, dans la musique romantique, des forces nocturnes, menaçantes, hostiles à l'homme.

Ballade de caractère nordique (ballade à composition continue, sans la diversité du temps de Zumsteeg, mais avec deux mesures de récitatif, à la fin, d'une bouleversante vérité musicale), l'*Erlkönig* fait penser à quelque grand exemple d'origine populaire. Mais qu'on y prenne garde : Schubert n'a presque jamais utilisé des thèmes empruntés au folklore; il a inventé lui-même des mélodies que la musique populaire dite « viennoise » a adoptées à cause de leur charme, de leur spontanéité et de leur simplicité.

La répétition rapide d'octaves, dans l'accompagnement, suppose un pianiste au sens moderne du mot : ce sont les lieder qui, à cette époque, entraînent l'écriture de Schubert le plus loin possible sur le chemin de l'avenir.

Graduellement, ces œuvres montrent une organisation de plus en plus « totale » de tous les éléments d'expression; il arrive à un équilibre de plus en plus souple, de plus en plus assuré entre la voix et l'instrument dont tous les registres sont mis à contribution.

La partie de piano explicite la ligne vocale et devient souple, colorée, diverse. Parfois la mélodie qui lui est confiée s'épanouit avec une telle intensité que la voix, émue, se contente de donner la réplique. Mesures introductrices, interludes, postludes ne se contentent plus d'être une sorte de cadre bon à mettre en valeur le chant lui-même : ils font indissolublement corps avec lui.

Quelquefois un lied épouse la rigueur d'une forme définie pour des raisons purement expressives, témoin le *Doppelgänger* (*le Sosie*) construit sur un motif qui se répète, au piano, à la manière d'une chaconne (voir ex. 1).

Sehr langsam

Still ist die

pp

Nacht, es ru.hen die Gas.sen, in

Ex. 1.

Consubstantielles, mélodie et harmonie unissent leurs pouvoirs pour intensifier l'expression jusqu'à la limite du possible. Le rapport de deux tons, l'alternance des modes arrivent à créer une dimension expressive nouvelle : Schubert charge en effet les modulations de fonctions expressives que l'on réservait auparavant aux thèmes, et ces modulations ont souvent la beauté des trouvailles inespérées et pourtant nécessaires. Il en est de même de l'alternance des modes majeur et mineur sur une même tonique. Dans *Pause*, par exemple, le motif initial, souvent exposé en *si bémol majeur* (ton du lied) puis en *la bémol majeur*, est présent en *la bémol mineur*, et c'est une enharmonie inattendue (le *fa bémol* devenant *mi bécarré* et le *ré bémol* devenant en fait un *do dièse*) dramatique dans son ambiguïté qui rétablit le ton principal (voir ex. 2).

fliegt's um die Sai . ten mit seuf . zendem Klang.

(la bémol majeur)

Ist es der Nach . klang

(la bémol mineur)

— mei . ner Lie . bes — pei . n? Soll es das

Vorspiel neu . er — Lie . der sein?

(si bémol majeur)

Dans *Gute Nacht* (*Bonne nuit*), le majeur, survenant après trois strophes en *ré mineur*, devient le signe bouleversant d'une ironie victime de sa propre tendresse :



Toute la musique de Schubert utilise ces jeux de lumière et d'ombre; mais un moyen, qui ne semble pas avoir eu de précédent immédiat dans la musique classique viennoise, est utilisé dans *Die Stadt (la Ville)*. Ce lied (texte de Heine) est presque entièrement construit sur une pédale de tonique immuable sur laquelle se succèdent des arpèges de septième diminuée du 4^e degré élevé : nous sommes plongés dans une atmosphère brumeuse, celle dans laquelle le poète entrevoit à l'horizon la ville où il a perdu son amour. Or, cet accord, dissonant selon l'école, ne se résoudra pas, anticipant ainsi sur les hardiesses réservées aux générations à venir :

mit trau - ri - gem Tak - te

(con pedale)

(pp)

dim.

ru - dert der Schif - fer in meinem

dim.

Les deux dernières mesures du lied :

Ex. 4.

C'est le développement psychologique des textes poétiques qui tout d'abord établit l'unité du cycle de *la Belle Meunière*. C'est ensuite, à défaut d'une parenté thématique, la cohésion obtenue par l'évocation persistante du ruisseau à travers la presque totalité du cycle (voir à ce sujet les remarques d'A. Einstein et de J. E. Brown). Mais c'est surtout le choix des rythmes et des tons qui compte : en dehors des rapports traditionnels entre tons relatifs, on trouve des rapports de tierce, cette « Mediantenrückung » que Beethoven a aimée autant que Schubert, des changements de mode sur une même tonique et parfois le maintien du même ton pour deux lieder qui se suivent; en revanche, des ruptures très nettes marquent un changement d'ambiance. De toute façon, l'unité tonale n'est pas recherchée : nous savons qu'il arrivait à Schubert de commencer un

mouvement de sonate dans un ton et de le terminer dans un autre.

Dans le dernier lied, le ruisseau berce, en majeur, la mort du meunier délaissé. Mort « réelle » ? Symbolique ? Personnellement je penche pour la deuxième solution qui, de plus, donne plus de profondeur aux vers de Wilhelm Müller.

Die Winterreise (le Voyage d'hiver) est le dernier grand cycle composé par Schubert, le *Schwanengesang* n'étant qu'un recueil constitué *post mortem* par l'éditeur Haslinger. Les poèmes sont une fois de plus l'œuvre de Wilhelm Müller qui, ici, réussit à créer vingt-quatre aspects différents d'une même obsession, à parcourir, un à un, tous les degrés du désespoir jusqu'à la lisière de la folie (*Im Dorfe*) ou l'annihilation de la personnalité (*Der Leiermann*).

Müller, qui devait mourir en 1827, n'a pas eu connaissance des lieder que Schubert venait de composer et qui, s'il est permis de parler ainsi, représentent l'enfer de l'être dont la mort nous est contée dans *la Belle Meunière*.

Dix-sept lieder en mineur encadrent sept autres en majeur. De toute façon, la définition toute faite : majeur = allégresse, mineur = tristesse, doit ici subir une révision très nette, car très souvent le majeur y représente un accroissement du désespoir.

Cela dit, aucun plan tonal ne se trouve à la base du cycle. Comment y en aurait-il eu un d'ailleurs, étant donné que ces vingt-quatre lieder sont en somme les diverses facettes d'un même état d'âme ? Ils sont unis entre eux par la force contraignante de l'expression qui s'exerce dans un même sens, par la *qualité* identique de leur densité.

Un bon nombre de poèmes choisis par Schubert se situe très nettement au-dessous du niveau que l'on peut concéder à Wilhelm Müller, et l'on ne s'est pas privé d'en tirer des conclusions défavorables concernant son goût littéraire. Un tel reproche est d'autant moins fondé que les noms de Goethe, Novalis, Schlegel, Rückert, Kerner sont liés à des réussites difficiles à ignorer. Et nous devons à Heine quelques lieder qui ennoblissent le recueil de Haslinger.

Il ne faut pas oublier non plus que des vers possèdent

des qualités *momentanées*, liées à l'époque de leur publication et qui ensuite s'estompent, se résorbent dans le temps. Nous n'avons pas les mêmes réactions qu'un jeune Autrichien de 1825. Ce qui nous semble plat a pu avoir pour lui une vertu de nouveauté qui nous échappe. Et puis, croit-on vraiment qu'il soit possible à un musicien, qui prend appui sur la production littéraire de son temps, d'avoir à sa disposition plus de six cent cinquante chefs-d'œuvre ?

Bien plus, il est évident qu'une phrase, ou même une seule image évoquée, peuvent suffire pour enflammer l'imagination d'un grand compositeur. Personne ne songe à défendre la valeur littéraire de *Nacht und Träume* (*Nuit et Rêves*) de M. von Collin; toujours est-il que ce poème insipide se trouve à l'origine d'un des lieder les plus inspirés de tout le romantisme.

En dépit des critiques partiales, mais excusables, de Hugo Wolf, il est difficile d'affirmer que Schubert n'a pas été à la hauteur des textes de Goethe qu'il a mis en musique. Bien sûr, rien n'est plus dangereux que de transporter sur un plan différent une œuvre d'art parfaite en elle-même. Mais Schubert n'a jamais trahi l'essentiel. Parfois, la transmutation opérée est saisissante de justesse, comme par exemple ce chœur, *Gesang der Geister über den Wassern* (*Chant des esprits au-dessus des eaux*), dont il existe plusieurs versions, la dernière étant pourvue d'un accompagnement de cordes. Ce qui frappe, c'est non seulement la noblesse des lignes, mais surtout la manière dont fut capté le « frisson cosmique » des paroles de Goethe. Un autre chœur, *Mondenschein* (*Clair de lune*), impose avec une évidence hallucinante l'élément quasi visionnaire du poème. On a l'impression que le génie du compositeur s'épanouit avec une splendeur à la fois sensuelle et spiritualisée dont le rayonnement est d'autant plus pur qu'aucun instrument n'y apporte son timbre et qu'il provient simplement d'un même élément multiplié par lui-même comme dans un miroir magique.

L'ŒUVRE PIANISTIQUE

On a dit que seules les limites imposées par un texte poétique ont empêché l'imagination de Schubert de

musarder et l'on s'est répandu en lamentations sur son incapacité de « construire » au sens classique du mot. Sans doute la trame de ses sonates est-elle moins serrée que chez Beethoven. On se heurte à des longueurs, à des redites. Un côté improvisateur se fait sentir. Cela peut donner l'impression du « décousu ». Est-elle toujours justifiée ? Nous ne pensons plus que seules les normes beethovéniennes soient valables.

Bien sûr les thèmes des sonates de Schubert ne sont presque jamais des « thèmes » mais des mélodies qui s'étirent et chantent éperdument. Des éléments dits secondaires acquièrent de l'importance ; les richesses que le classicisme cachait, laissait sous-entendre, sont révélées en plein jour. Imagine-t-on le sentiment de bonheur dont devait s'accompagner cette libération ? Le deuxième thème gagne en importance et, par là, très souvent, le développement est contraint de s'allonger. On a l'impression que, délibérément, « féériquement » si je puis dire, l'auteur se perd en chemin parce qu'il vit dans l'instant et *parce que*, tout de même, il connaît son but.

Bien entendu, on trouve des « longueurs » qui sont vraiment des longueurs et des redites qu'on ne peut expliquer que par le plaisir de l'auteur de réécouter une mélodie qu'il aime. Mais des œuvres existent également qui vivent grâce à des rapports inédits de couleurs, de volumes, de tensions et de détentes. La dynamique, les *ritardandi*, les silences aident à édifier une construction fondée sur des lois nouvelles.

Un ouvrage comme la *Sonate en la mineur* op. 42 est sans doute une des plus belles réalisations romantiques par la hardiesse du langage harmonique, par les domaines de la sensibilité qu'elle explore, par la passion qui l'anime, par l'enchantement qui transfigure le mouvement lent (avec, à la fin, la merveilleuse *Hornseligkeit* qui aurait séduit Stendhal), par son scherzo qui fait penser à Brahms, par l'atmosphère, curieusement partagée entre le fantasque et le réel, du finale.

Prenons un exemple précis : la coda du premier mouvement. Les oppositions d'intensité ont une valeur structurelle. Elles concentrent, elles résument le jeu des tensions et des détentes du mouvement entier et mettent en valeur l'étonnante irrégularité de coupe des phrases

qui, à son tour, souligne l'alternance féconde du modal et du tonal. Des variations de vitesse intérieure, des accords qui, en eux-mêmes, sont déjà *expression*, des crescendos de plus en plus puissants forment un monde cohérent organisé vraiment d'une manière nouvelle :





Ex. 5.

Schumann pensait que trois des quatre *Impromptus* op. 142 (les nos 1, 2 et 4) constituaient une sorte de sonate secrète : les romantiques ont toujours eu la hantise de l'ordre au sein de la liberté. C'est cependant Schubert lui-même qui a permis à Diabelli de publier les quatre pièces dans l'ordre que nous connaissons ; et il n'a élevé aucune objection contre leur titre. De toute façon, il faut vraiment solliciter quelque peu les textes pour découvrir un véritable *allegro* de sonate dans le premier de ces *Impromptus*.

La polyvalence des formes, chez Schubert, a amené l'éditeur Haslinger à adopter une attitude contraire à celle de Schumann, en publiant la *Sonate en sol majeur* (D. 894), « l'œuvre la plus parfaite de l'auteur » sous le titre « Fantaisie, Andante, Menuetto und Allegretto ». Mais si l'on tient vraiment à établir des rapprochements entre une forme « libre » et celle, longtemps sacrosainte, de la sonate, autant penser à la *Wanderer-Phantasie*. Non seulement elle établit un équilibre global des mouvements, mais elle donne à chacun d'entre eux le caractère qu'il aurait, de droit, dans une sonate de type classique.

Ces quatre mouvements tirent leur substance d'un thème commun et se jouent sans interruption. Le thème

étant emprunté à un lied bien connu de Schubert, *Der Wanderer (le Voyageur)*, des exégètes en quête de littérature n'ont pas manqué d'évoquer les poèmes symphoniques de Liszt et d'échafauder des « programmes » parfaitement gratuits. Tant qu'à citer Liszt, il vaudrait mieux penser à sa *Sonate en si mineur*, laisser en paix les poèmes symphoniques et oublier définitivement l'adaptation qu'il a cru bon de faire de la *Wanderer-Phantasie*. L'œuvre se suffit à elle-même et constitue un exemple particulièrement attachant d'une certaine catégorie d'ouvrages de caractère orchestral qui ne sont pas « pianistiques », qui ne « tombent pas sous les doigts » et qui cependant ne peuvent être écrites que pour le piano.

Même cette *Fantaisie*, qui se voulait virtuose, n'a pas induit Schubert dans la tentation d'écrire un concerto pour piano et orchestre. Ses idées ne se laissaient pas facilement plier à ce genre auquel sa personnalité était réfractaire. Chaque fois que le piano est envisagé comme instrument soliste, l'œuvre se referme sur elle-même de façon que, Schubert l'eût-il voulu, elle n'aurait jamais pu se prêter à une dialectique de milieux sonores opposés.

Très éloignés de cette sorte de problèmes, les *Impromptus* op. 90 et 142 enrichissent la musique instrumentale d'une qualité de lyrisme tout à fait nouvelle et, en dépit de leur équilibre et de leur clarté, adressent un adieu définitif au classicisme.

Rappelons que cette forme nouvelle n'est pas une invention de Schubert. Ses prédécesseurs en ce domaine semblent avoir été deux musiciens tchèques, V. J. Tomášek et J. H. Voržíšek. Chez Schubert, ces pièces fixent un « moment » d'inspiration et c'est en l'organisant qu'elles entendent sauvegarder et prolonger sa spontanéité, renforcer sa raison d'être. C'est pourquoi l'éditeur M. J. Leidesdorf n'a pas été mal inspiré en appelant *Moments musicaux (sic)* les six pièces publiées l'année même de la mort de Schubert. Il est amusant de se souvenir que la troisième de ces pièces a paru d'abord dans un « Album musical » sous le titre *Aire russe (sic)*. Quant au dernier, il eut le droit de s'appeler *Plaintes d'un troubadour*.

Le même lyrisme, la même écriture subjective et pourtant bien des fois encore tributaire du XVIII^e siècle, caractérisent aussi les autres œuvres pour piano : *Varia-*

tions, *Ländler*, *Écossaises* et aussi le très bel *Allegretto en ut mineur* dont le climat est bien proche de celui du *Rondo en la mineur* de Mozart.

Il est significatif que Schubert ait accordé une attention soutenue aux compositions pour piano à quatre mains. De ces œuvres, conçues non pas tant à l'intention du public que pour la joie, simple et grande, de faire de la musique en un cercle intime, la plus belle est sans doute la *Fantaisie en fa mineur*. Schumann aurait pu la qualifier, elle aussi, de « sonate libre » — une sonate dont la cohésion interne est renforcée par la réapparition très efficace du thème initial et par la présence, *in fine*, d'un contre-sujet de fugue également emprunté au premier mouvement. Le deuxième volet recèle une curieuse prémonition de la variation VII des *Études symphoniques* et la mobilité ailée du scherzo est un enchantement. Quant à la fugue finale (pas très orthodoxe, à vrai dire, et bien hâtive) elle montre tout de même une aisance d'écriture qui a échappé à beaucoup de ses juges.

D'une manière générale, dans cette *Fantaisie*, la sonorité du piano est « moderne », de même que dans l'*Allegro non troppo* intitulé, Dieu sait pourquoi, *Lebensstürme*, dans le *Divertissement à la hongroise*, et dans le *Duo en ut majeur* op. 140. L'ampleur de cette dernière œuvre a pu faire penser à Schumann qu'elle était la réduction d'une symphonie. Ce fut la cause de maintes confusions. Joachim a orchestré le finale; on est même allé jusqu'à prétendre qu'il s'agissait de la fameuse *Symphonie de Gmunden-Gastein*.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

Lorsque le piano se joint à d'autres instruments, il abandonne, dans l'esprit de Schubert, sa fonction essentielle. Il n'est plus, pour employer une expression d'Alfred Einstein, « l'organe du langage personnel de l'intimité ». Délivré d'une mission aussi importante il devient l'agent efficace d'une beauté qui se contente d'être sensorielle.

Abstraction faite de trois *Sonatinas* qui montrent une nouvelle fois que l'esprit du XVIII^e siècle pouvait encore être vivant dans l'âme d'un jeune musicien romantique, les œuvres pour piano et violon ont un côté virtuose

et parfois même élégant qui les situe dans un des cercles les plus extérieurs de l'univers schubertien, témoin le *Rondo en si mineur*.

Assez inégale, bien que d'une grande fraîcheur d'inspiration, la *Sonate en la majeur* op. 162 (1817) demande beaucoup au talent des interprètes. Il n'est pas facile de donner au bref développement du premier mouvement le poids nécessaire pour faire souhaiter la réexposition. Il n'est pas facile non plus — et c'est un phénomène presque rare chez Schubert — d'établir un équilibre entre le raffinement des harmonies et la trop grande simplicité et légèreté des lignes mélodiques qui, pour une fois, ne sont pas consubstantielles. C'est une œuvre sympathique et divertissante tout comme la *Sonate pour piano et arpeggione* (guitare à archet) écrite pour Vincenz Schuster.

La *Fantaisie* op. 159 n'est pas non plus une œuvre profonde. Mais sa construction est curieuse, car les mouvements s'entrepénètrent, réapparaissent les uns au milieu des autres, même lorsqu'il s'agit d'un thème avec variations. (Il faut avouer que ce thème, le lied *Sei mir gegrüsst*, quelque peu modifié pour la circonstance, n'a pas gagné au change.) C'était là une innovation hardie dans le domaine de la forme; aussi, le soir de la première audition, les auditeurs furent réellement décontenancés. « La salle s'est peu à peu vidée, écrit un chroniqueur, et le signataire de ces lignes s'avoue lui-même incapable de dire quoi que ce soit de la fin de ce morceau. »

Dans les deux *Trios* op. 99 et 100 ainsi que dans le *Quintette en la majeur* op. 114 « la Truite », le piano parcourt toute l'étendue du clavier, introduit un élément de mobilité, fluidifie la substance musicale et, souvent maintenu dans le registre aigu, accroît la luminosité de l'ensemble.

Pour Schumann, le premier *Trio*, en *si bémol*, était passif, féminin, lyrique, tandis que le second, en *mi bémol*, lui semblait actif, viril, dramatique. Ce n'est pas juste. L'élan, l'allégresse, l'ampleur orchestrale du *Trio en si bémol* n'ont rien de passif. Le caractère fantasque du scherzo contraste avec l'éclat plus solide, plus traditionnel, de celui en *mi bémol*, sans pour cela avoir un caractère « féminin ».

Si l'on veut se rendre compte de la richesse d'invention de Schubert, il faut comparer, dans les deux *Trios*,

les mouvements lents. La ferveur presque extatique du premier est très différente de la mélancolie poignante du second. Jusqu'à nouvel ordre, la légende de la chanson populaire suédoise, qui serait à l'origine de ce dernier, a peu de chance de passer dans le domaine des réalités. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt d'observer que son lourd rythme de marche, qui le rapproche du premier lied du *Voyage d'hiver* (voir ex. 3) est l'indice d'une tension intérieure dont il ne nous est pas impossible de déceler la source. Aussi le voyons-nous réapparaître au cours du finale auquel il confère une profondeur assez inattendue.

Schubert aimait à replacer tel ou tel de ses lieder dans une œuvre instrumentale : il pouvait ainsi développer à son gré les virtualités qui s'y trouvaient incluses. Cela ne signifie absolument pas que ces emprunts introduisent un programme secret dans l'œuvre qui vient de les accueillir : la *Wanderer-Phantasie*, des symphonies, l'*Octuor* et même, dans une certaine mesure, les *Quatuors* nous enseignent bien le contraire. Et, de même, les variations sur le thème archiconnu de la *Truite* n'ont, au sein du *Quintette en la majeur*, qu'une signification purement musicale. Sans doute, l'idée de joindre une contrebasse à un piano, un violon, un alto et un violoncelle a été dictée par les circonstances dans lesquelles fut composé l'ouvrage. (Hummel avait déjà utilisé le même effectif.) Ce quintette, en son ensemble, a toujours été considéré comme un ouvrage de moindre importance et, bien sûr, il s'agit d'une œuvre faite uniquement de charme et de joie de vivre. Mais précisément parce qu'elle ne s'élève pas trop haut, ni ne pénètre en profondeur, sommes-nous à même d'y constater avec plus de facilité la présence active d'une liberté naturelle, qu'aucune passion, aucune violente poussée intérieure n'est venue renforcer. C'est là, à l'état pur, une des constantes de la démarche créatrice de Schubert.

L'évolution du compositeur frappe, par ailleurs, par la manière dont il élargit, approfondit, complète sa personnalité sans qu'elle subisse des transformations spectaculaires comme celle de Beethoven. Même ses premiers quatuors à cordes, qui font des emprunts à droite et à gauche et qui manquent de maturité, sont pleins de signes annonciateurs : modulations inusitées, chroma-

tisme, emploi du trémolo, liberté dans l'emploi des tonalités même à l'intérieur d'un mouvement. Puis, à 23 ans, c'est le *Quartettsatz* : un seul mouvement, *allegro assai* (un andante inachevé existe), d'une qualité sonore « inouïe » jusqu'alors, sombre, mystérieux, avec d'extraordinaires échappées vers la lumière. Plus tard que dans ses lieder, voici Schubert en pleine possession de lui-même.

Dans le *Quatuor en la mineur*, deux mesures d'introduction suffisent pour établir une atmosphère de pénétrante nostalgie et pour faire éclore une mélodie d'autant plus émouvante qu'elle est énoncée avec une suprême simplicité (voir ex. 6). Rarement un deuxième thème, tout simplement au relatif majeur, eut une telle luminosité. Cette lumière est une émanation de sa propre

Allegro ma non troppo

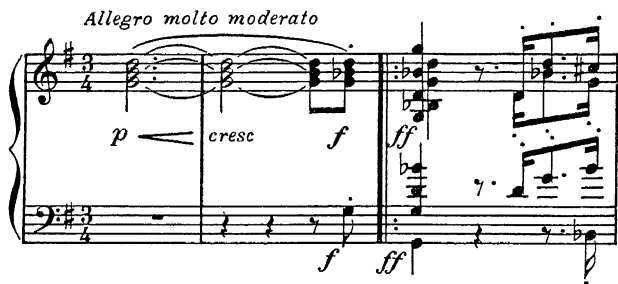
The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The tempo is indicated as *Allegro ma non troppo*. The first system begins with a piano introduction marked *pp*. The melody in the treble staff is a simple, ascending line, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern, with the melody moving to the treble staff and the bass staff continuing the accompaniment. The third system shows the melody moving to the treble staff and the bass staff continuing the accompaniment. The score is marked with *pp* in the first system.

Ex. 6.

substance plus que du rapport des tons entre eux. Le deuxième mouvement est lui aussi en *ut majeur*; mais ici, l'éclairage a changé. C'est l'*andantino* de *Rosamunde* que, amplifié et pourvu de deux sections nouvelles, Schubert établit comme un pont entre deux rives de la mélancolie. Le menuet fait un emprunt révélateur au lied *Die Götter Griechenlands* (les Dieux de la Grèce). « *Schöne Welt, wo bist Du?* » demande le poète, et la réponse est empreinte de tristesse. Seul le finale essaie d'être gai; il n'y parvient pas et, loin d'apporter un allègement, il confirme l'état de dépression dans lequel vivait l'auteur à cette époque.

Lorsqu'on parle du *Quatuor en ré mineur*, on pense tout de suite à son deuxième mouvement : les variations sur le lied *la Jeune Fille et la Mort*. On pense beaucoup moins, et l'on a tort, à l'énergie inquiète, orageuse qui anime les trois autres mouvements et qui dévoile un aspect de l'auteur que certains lieder, certaines « explosions » dans les sonates avaient déjà laissé pressentir. Des éléments communs aux quatre parties renforcent l'unité de cette œuvre dont le centre de gravité, le centre nourricier, musicalement parlant, est constitué par les étranges variations qui lui ont donné son nom. Il est possible que Wagner se soit souvenu du scherzo en composant la musique de Mime dans *Siegfried* et que Brahms n'ait pas oublié les trouvailles rythmiques du finale, ni certains détails d'écriture.

Dans le *Quatuor en sol majeur*, le dernier que Schubert ait écrit, l'alternance majeur-mineur, caractéristique de son langage, détermine en profondeur la structure interne des mesures introductrices :



The image displays four staves of musical notation for a piano piece by Schubert. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff (measures 1-3) features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords and eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano). The second staff (measures 4-7) shows a treble staff with chords and a bass staff with eighth notes. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *8* (octave). The third staff (measures 8-10) features a treble staff with chords and a bass staff with eighth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *p* (piano). The fourth staff (measures 11-13) shows a treble staff with a long note and a bass staff with eighth notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

Ex. 7.

Le rapport est inversé dans la réexposition :



Ex. 8.

Petite en apparence, cette modification subtile affecte non seulement l'idée elle-même mais la structure du mouvement entier. Le jeu des modes régit aussi la construction du finale. Le trémolo, qui n'a jamais été une preuve de goût en musique de chambre, est ici non pas un moyen facile d'expression mais un élément sonore qui a sa part de responsabilité dans l'élaboration du premier mouvement. Par la qualité de sa sonorité, par la diversité et parfois la violence des idées, par la mobilité interne des « voix » et l'habileté avec laquelle sont appliquées les ressources les plus variées du contrepoint, plus proche de Schumann et de Brahms que de Beethoven, le *Quatuor en sol majeur* est « moderne » dans une mesure qui dépasse même les gages d'avenir contenus dans le *Quintette en ut majeur*.

L'emploi de deux violoncelles renforce la somptuosité sonore de cette dernière partition et la vivacité de l'écriture dans le grave. La maîtrise de la forme est évidente : l'esprit ne se plie pas aux règles ; il les utilise

et, en les utilisant, il les transfigure. L'adagio (indication agogique rare chez Schubert) est en *mi majeur* : à nouveau la « Mediantenrückung » exerce son attrait. Ici encore, c'est le mouvement lent qui forme le noyau de l'ensemble, par sa ferveur extatique, par la spiritualisation progressive de la passion qui l'habite (voir ex. 9). Dans le scherzo, un *presto* (à trois temps, en *ut*) contraste avec

Adagio espressivo

pp
pizz. sempre

cresc.

f
decresc.

p *pp*

cresc. *f* *decresc.*

p *pp* *dim.*

dim. *pizz.* *ppp*

Ex. 9.

un *andante sostenuto* (en *ré bémol*, à quatre temps). C'est dans toute l'œuvre, comme une prescience : on y trouve, maîtrisée, la quintessence du romantisme.

Quant à l'*Octuor*, il imite très étroitement le *Septuor* de Beethoven par l'ordonnance de ses mouvements et par le choix des instruments — avec, en plus, un second violon. Mais dans le *Septuor*, le cor, la clarinette, le basson se souviennent encore du XVIII^e siècle, alors que, chez Schubert, ils deviennent les interprètes de la nostalgie, des ombres douces, de la sérénité et donnent, en *fortissimo*, ce choc que l'on reçoit lorsque la voix humaine exprime, en chantant, le paroxysme. Cette consubstantialité des timbres et des idées nous mène directement à l'un des aspects les plus intéressants de la musique symphonique de Schubert.

L'ŒUVRE SYMPHONIQUE

On connaît le cri de Schubert, repris par Schumann et par Liszt : « Que faire après Beethoven ? » Les neuf *Symphonies* avaient porté la forme sonate à un achèvement impossible à dépasser si l'on ne changeait pas de chemin. Schubert sut trouver une solution personnelle, mais ce ne fut pas sans effort. Il commence sous les auspices de Haydn et de Mozart, s'incline, dans la IV^e *Symphonie*, devant Beethoven et, à partir de 1822, devient admirablement indépendant.

Certaines caractéristiques générales sont bonnes à noter : la manière dont trois régions tonales se partagent la structure de l'exposition, le rappel de l'introduction dans la réexposition (et dans le tempo de celle-ci), la densité plus grande du deuxième thème par rapport au premier, la présence d'un menuet jusqu'à la VI^e *Symphonie*. Il est certain que, pris dans son acception la plus stricte, le travail thématique est moins complexe que celui de Beethoven ; mais le langage harmonique y supplée d'une manière neuve et raffinée — d'une manière si neuve et si raffinée que les contemporains en furent déroutés.

Le XVIII^e siècle s'estombe aux portes de la VI^e *Symphonie*, qui mélange des traits personnels avec des influences diverses dont celle, très nette, de Rossini.

La VII^e *Symphonie* — la vraie septième, dans l'ordre

chronologique — est une symphonie *en mi*, en quatre mouvements. Mais seules les premières 110 mesures sont tout à fait achevées. Le reste consiste en des esquisses comprenant *in extenso* les parties de violon et de basse. Des indications très précises permettent de prendre connaissance des intentions de Schubert. C'est en utilisant ces indications que J. F. Barnett en 1883 et Felix Weingartner en 1934 ont reconstitué cette partition incomplète. Que s'est-il passé ? On sait que, pressé par le nombre, la qualité et l'urgence de ses idées, Schubert abandonnait parfois une composition pour en commencer une autre.

C'est peut-être cette richesse d'idées se chassant les unes les autres qui peut apporter une explication à peu près satisfaisante de ce que l'on pourrait appeler le mystère de la *Symphonie inachevée*.

L'auteur en avait remis le manuscrit à son ami Joseph Hüttenbrenner. Comme convenu, celui-ci l'envoya à son frère Anselme qui habitait Gratz : c'est ce musicien médiocre qui avait transmis à Schubert un diplôme d'honneur de la société de musique qui siégeait dans sa petite ville de province. Pour des raisons obscures, la partition resta cachée, inconnue, jusqu'en 1864, bien qu'en 1853 Anselme en eût fait une adaptation pour piano à quatre mains.

T. C. L. Pritchard a émis l'hypothèse que les deux frères avaient perdu une partie du manuscrit — d'où leur discrétion. Lorsqu'on sait que les domestiques de Josef Hüttenbrenner ont allumé le feu avec les 2^e et 3^e actes de *Claudine von Villa Bella*, on n'est évidemment pas très rassuré.

Une deuxième hypothèse, celle d'Arnold Schering, est beaucoup moins plausible. Grand partisan d'exégèses littéraires trop hardies, le musicologue allemand (prenant appui sur le « rêve » écrit de Schubert) pensait que l'auteur avait délibérément composé une symphonie en deux mouvements. Les esquisses d'un scherzo militent, en partie tout au moins, contre cette assertion. Le fait que le premier mouvement est *en si mineur* et le second *en mi majeur* est un autre argument qui, me semble-t-il, doit être pris en considération. Nous savons bien que l'unité tonale n'a pas toujours été un souci primordial de Schubert. Mais il est peu probable qu'une symphonie

de cette importance ait été construite, en 1822, avec un tel oubli des « bienséances ».

L'opinion d'Einstein selon laquelle, désespérant de pouvoir mener à bonne fin une œuvre aussi splendide, Schubert l'aurait tout simplement laissée en plan, est, elle aussi, peu vraisemblable. Encore une fois, à moins d'une découverte sensationnelle, il faut se contenter de penser que l'abondance des idées a amené Schubert à différer l'achèvement de cette œuvre au profit d'une autre. Pour nous, concise, poétique, dramatique, l'« Inachevée » montre, bien plus encore que la *VII^e*, comment le lyrisme peut atteindre un degré d'intensité dramatique capable de créer une œuvre symphonique parfaitement organisée.

Un autre problème est celui de la *Symphonie de Gmun-den-Gastein*. Prenant appui sur des lettres de Schubert et de ses amis, Grove, Einstein, Deutsch, pour ne nommer que ceux-ci, ne doutent pas de l'existence, cachée, de cette œuvre fantôme. Cependant les arguments avancés par M. J. E. Brown ont assez de poids pour entretenir un doute salutaire dans notre esprit.

Selon que l'on veut tenir pour acquise ou non l'existence de cette symphonie, celle *en ut majeur* portera le numéro IX ou X. Schumann a dit qu'elle ne devait rien à Beethoven, ce qui est vrai, même si le modèle de l'andante n'est guère difficile à identifier, ni tel passage du finale. Elle est monumentale, certes, mais admirablement proportionnée. Avec l'extraordinaire appel de cor dans l'introduction, avec ses thèmes nettement découpés, ses couleurs resplendissantes, ses grands sommets dramatiques qui sont à l'échelle de l'ouvrage, avec son finale qui, organiquement, est le couronnement de l'édifice, elle montre avec clarté comment Schubert appartient à la fois au classicisme et au romantisme.

L'ŒUVRE DRAMATIQUE

Pendant une bonne partie de son existence, Schubert a cultivé la musique de théâtre avec une constance que l'on ne saurait traiter à la légère. Ses lettres ne cachent d'ailleurs pas l'importance qu'il y attachait — ni les raisons exactes de son attitude. De toute façon, la lecture de ces compositions nous permet de faire connaissance

avec des pages exquises, pleines de tendresse, de poésie, de trouvailles ravissantes; mais, d'une manière générale, aucune d'entre elles, prise en son ensemble, ne possède ce pouvoir contraignant sur le spectateur qui est la marque des grandes réussites théâtrales. Pourquoi? Prenons comme point de départ de notre examen la faculté, déjà mentionnée, de concentrer un drame dans les limites étroites d'un lied. Quelle part ce don de synthèse a-t-il eue dans l'élaboration des œuvres dont nous parlons? A-t-il agi à la manière d'un stimulant, ou bien a-t-il constitué un obstacle difficile et le plus souvent impossible à franchir?

Dans un lied, il importe avant tout de sauvegarder l'unité de l'atmosphère. La diversité se place à l'intérieur d'un univers déterminé et défini par le noyau affectif autour duquel, nécessairement, il gravite. Tous les aspects convergent vers cette unité supérieure — ce qui, en dépit de l'espace restreint qui leur est assigné, ne signifie pas que les tensions fortes en soient éliminées. C'est très exactement la « technique » de Schubert : la parole l'incite à concentrer l'expression, à interioriser son propre langage.

Dans un opéra, le livret ne peut se limiter à irradier sa charge affective. Il doit modeler des caractères, déclencher des événements, bâtir une action. Il établit une succession de scènes qui naissent l'une de l'autre mais qui, pour être efficaces, ne doivent pas abandonner leur autonomie, relative d'ailleurs, au profit d'une unité immédiatement repérable.

Ainsi donc, au lieu de concentrer, il faut se déployer. Il faut dissocier les points de haut voltage et remplir d'une vie à multiples facettes les grandes étendues qu'ils sont appelés à jalonner. Par rapport au lied, cela suppose une disposition différente des composantes dans le temps, de même que les surfaces plus larges rendent nécessaire l'emploi de couleurs plus vives, de contours plus prononcés, de contrastes plus tranchés qui, à leur tour, modifient la structure du discours musical. Tout ce qui, dans le lied, était intime, se tourne largement vers l'extérieur. L'unité est avant tout interne. Le rapport voix-instrument se trouve également modifié. Le piano qui « suggérait », s'exprimait par allusion, est remplacé par l'orchestre qui exige de « payer comptant ».

Comment Schubert va-t-il réagir à ces exigences impérieuses ?

Nous avons noté que les réussites de détail étaient nombreuses. Mais si l'on prend au hasard l'un de ces ouvrages pour le considérer en son ensemble, comme un tout, on est bien obligé de reconnaître que les ombres et les lumières, les tensions et les détentes, sont distribuées de manière peu habile et que le manque de relief qui en résulte en dessert cruellement la vie dramatique. Gluck ne soutenait-il pas que l'impression produite par un air dépendait moins de sa beauté réelle que de sa place dans la partition ?

Mais il serait injuste de faire porter à Schubert seul l'entière responsabilité de ce défaut d'organisation, et même celle d'autres faiblesses que nous aurons à étudier. Étant donné sa sensibilité à la vie intérieure des mots, l'impossibilité où il se trouvait à suivre, comme dans ses *lieder*, cette inclination naturelle qui l'incitait à concentrer, à intérioriser, à supprimer les chaînons intermédiaires, à aller au plus pressé (rappelons que sa musique instrumentale obéit à des lois différentes), on comprendra le rôle de premier plan dévolu aux livrets. Or, à l'exception de *Claudine von Villa Bella*, Schubert n'eut à sa disposition que des textes de troisième ordre, des pièces mal construites et encombrées d'un romantisme de pacotille, de personnages sans épaisseur et de situations fausses. Leur médiocrité est telle que, parfois, même l'inépuisable lyrisme de Schubert s'en trouve comme amenuisé. Le fait de les avoir acceptés prouve, une fois de plus, que celui-ci n'était pas un vrai homme de théâtre. Pour s'en rendre compte, il suffit de penser à l'attention que portaient Lully, Mozart ou Verdi à leurs livrets.

Pourquoi Schubert s'est-il contenté de textes aussi peu satisfaisants ? On l'a dit incapable de résister à la pression de ses amis ; ce n'est pas tout à fait exact : lui-même a avoué que, bien des fois, il leur a refusé des poèmes qui ne lui plaisaient pas. L'explication est peut-être d'un autre ordre : le théâtre n'est pas pour Schubert un moyen spontané d'expression, mais, pour une bonne part, un moyen d'arriver. Il avait envie de ne pas être aux yeux du monde un « simple » compositeur de *lieder* (on en était encore là vers 1870 !). Il écrit

donc des opéras en pensant au succès. Mais il s'y prend mal et fait des erreurs de tactique. En choisissant tel livret, il pense obtenir l'approbation du public ou la faveur de personnages importants (qui ne le sont guère). Docilement, il a recours à un auteur qui, aujourd'hui, nous semble illisible, August von Kotzebue, mais qui, au début du siècle, était considéré comme un écrivain important. Sa « féerie naturelle », *Des Teufels Lustschloss* (le *Château du Diable*) — quel sous-titre révélateur de la mentalité du public d'alors —, avait été mise en musique plusieurs fois avant Schubert, et par des compositeurs bien moins naïfs que lui. Mais leur esprit s'apparentait à celui du librettiste, ce qui souvent est une garantie de succès sinon de qualité, tandis que Schubert, lui, n'avait aucune chance de réussir dans la médiocrité. Toutefois, même voilé, le génie ne peut passer inaperçu. Et c'est ainsi que *Des Teufels Lustschloss* contient quand même quelques belles pages inspirées : celles, surtout, où le tempo de l'action se détend et où le lyrisme l'emporte. Même l'écriture contrapuntique y est à l'honneur, et d'une façon remarquable.

Il faut se garder de penser que Schubert a pris la musique de théâtre à la légère : il a fait de constants et sincères efforts pour mener à bien la tâche qu'il s'était proposée. Il a beaucoup étudié la manière d'équilibrer, d'assouplir, de varier un air. Très tôt, les ressources de l'orchestre sont utilisées avec ingéniosité. Comme dans les symphonies, les instruments à vent l'attirent et l'inspirent. L'alliance des bois et des trombones, dans l'ouverture de *Des Teufels Lustschloss*, est un exemple frappant de cette ingéniosité précoce. Il en est de même de la *Trauermusik* d'*Adrasfe* ou, plus tard, des passages virtuoses dans les *Zwillingsbrüder* (les *Frères jumeaux*), des mesures qui introduisent le récitatif au début de l'acte II d'*Alfonso et Estrella*, de la scène du berger dans *Rosamunde* et des cors et bassons qui, dans la même pièce, établissent le vrai climat d'un chœur de chasseurs. A certains moments, l'emploi poétique des timbres montre un tel raffinement que l'on a l'impression que timidement il annonce la « Klangfarbenmelodie ».

Cette sensibilité prophétique n'a pas frappé outre-mesure la critique du temps qui, en revanche, est partie en guerre contre de prétendus abus de modulations.

Le plus vivant, le plus inspiré des « Singspiele » est sans doute le fragment de *Claudine von Villa Bella*; *Der Vierjährige Posten* (*Quatre Ans de faction*) est beaucoup moins transparent, moins ailé. Au point de vue de la psychologie, *Die Freunde von Salamanka* (*les Amis de Salamanque*) montrent une très nette amélioration dans la caractérisation des personnages, tandis que *Fernando* imite inutilement les opéras-comiques noirs que l'on donnait à Vienne : c'est de l'artisanat, de bonne façon certes, mais on sent que la participation réelle de l'auteur fait défaut. L'ouverture de la *Zauberharfe* (*la Harpe enchantée*) fut publiée par Leidesdorf en 1828 comme étant celle de *Rosamunde*, et c'est sous ce faux titre qu'elle a fait le tour du monde; celle des *Zwillingsbrüder* (*les Frères jumeaux*) mériterait non seulement une mention mais sa résurrection dans nos salles de concert. En dépit d'une Espagne de pacotille, la musique d'*Alfonso et Estrella* a parfois une flamme que M. J. E. Brown a qualifiée avec raison de verdienne. Au 3^e acte, les quatre premières scènes sont reliées entre elles, et des dessins mélodiques font des apparitions répétées que l'on ne peut pas appeler des *leitmotive* mais qui en préparent l'avènement. Dans *Fierrabras*, leur emploi sera plus fréquent encore. (Il est juste de rappeler qu'avant *Alfonso*, Méhul, Lesueur, Catel, Berton, Grétry ont tous utilisé le retour plus ou moins significatif des thèmes.) *Alfonso et Estrella* est aussi le seul ouvrage de Schubert entièrement pourvu de récitatifs remarquables par leur beauté mélodique et par la souplesse et la variété de l'accompagnement instrumental.

A partir de 1823, Schubert se détourne du théâtre qui est totalement sous la domination italienne. Il y revient en 1827 lorsqu'il s'attaque à *Der Graf von Gleichen* (*le Comte de Gleichen*), drame turco-chrétien imaginé par son ami Bauernfeld et peu fait pour plaire à la censure impériale, car il y est question de bigamie. Que Schubert y ait consacré du temps — les esquisses sont assez avancées — signifie que le travail à cet opéra commençait à l'intéresser en lui-même.

Tel est l'état de choses. Il ne semble pas raisonnable de souhaiter la représentation intégrale d'un ouvrage lyrique de Schubert. La seule partition en faveur de laquelle on pourrait éventuellement faire une exception

serait *Der häusliche Krieg* (la Croisade des dames), qui met en scène l'histoire d'une Lysistrata embourgeoisée, et dont le titre original — *la Conjuración* — avait une fois de plus effrayé la censure viennoise. Des pages existent, en tout cas, qu'il est de notre devoir de sauver de l'oubli.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Alors que les réactions de Schubert devant un poème étaient directes, vives, personnelles, celles déterminées par les textes sacrés de la messe avaient un caractère moins immédiat comme si, par sa fonction comme par son allure hiératique et impersonnelle, la langue latine avait enveloppé le compositeur d'un réseau serré de conventions défavorables à son tempérament artistique.

Sur leur plan particulier, chaque Kyrie, chaque Gloria se conforme à un archétype que l'on trouve dans la première messe (1814). En revanche, il n'est pas sans intérêt d'observer la manière dont, comme dans les opéras, l'écriture chorale gagne en importance à mesure que l'on approche des années de la maturité.

Très souvent, la qualité des œuvres de Schubert est directement proportionnelle à la liberté avec laquelle il est permis à son lyrisme de s'épancher. C'est à cette générosité, cette intensité, cette « vraie et authentique ferveur » que la *Messe en la bémol majeur* doit son rayonnement. Non pas que, de la première à la dernière page, elle présente ce caractère de nécessité absolue qui est la marque des chefs-d'œuvre accomplis ; mais lorsqu'on l'a entendue, il est impossible d'oublier la lumière qui semble éclaircir de l'intérieur le *Kyrie (en la bémol)* et le *Gloria (en mi majeur)*, ni l'*Incarnatus* est avec ses *crescendi* rapides, ni la magnificence des harmonies du *Sanctus* : en trois mesures on passe de *fa majeur* en *fa dièse mineur*. Ce n'est certainement pas tout, mais à eux seuls ces exemples suffiraient pour faire comprendre l'attachement que l'auteur portait à cette partition et les nombreuses modifications qu'il ne s'est pas lassé d'y apporter.

La différence qui existe entre cette *Messe en la bémol* et celle en *mi bémol majeur*, née en 1828, nous est livrée dans ses traits essentiels par la comparaison des deux

Agnus Dei. Dans la dernière de ces partitions, la première moitié du verset, contrepointée, allant de *forte* à *fortissimo*, s'oppose à la deuxième — *Miserere nobis* — qui est pleine de douceur et de résignation. A chaque reprise, le crescendo augmente. Et le *Dona nobis pacem* commence, andante, comme un lied, se développe, change plusieurs fois de tempo et, à lui seul, dépasse de beaucoup la longueur des pages précédentes. Dans la *Messe en la bémol*, l'*Agnus Dei* est une pièce équilibrée qui, elle aussi, change de tempo pour le *Dona nobis pacem* ; mais Schubert adoucit les angles, dès les mesures introductrices confiées aux cordes. Plus encore que la thématique, c'est la structure interne qui différencie ces deux œuvres entre elles.

Le catalogue thématique d'O. E. Deutsch mentionne neuf messes et une trentaine d'autres compositions religieuses, dont six a cappella. Beaucoup de ces œuvres sont inégales ; on ne peut cependant rester insensible à la ferveur, la douceur, la transparence du *Psaume XXIII* (pour voix de femmes et piano), ni à la vive allure dramatique du *Psaume XCII* écrit en hébreu pour le cantor Salomon Sulzer.

Vers 1826, un physicien, J. Ph. Neumann, demanda à Schubert de composer des chants sur des textes qu'il avait écrits pour rendre l'office divin plus accessible à ceux qui y participaient. L'ensemble (9 cantiques) reçut le titre de *Messe allemande* ou plus exactement « Chants pour la célébration du saint sacrifice de la messe ».

Six ans plus tôt, Schubert avait commencé à mettre en musique un livret d'August H. Niemeyer : *Lazare ou la fête de la résurrection*, une cantate en 3 actes pour soli, chœur et orchestre. Pour des raisons assez complexes, tant artistiques que personnelles, il ne dépassa pas le deuxième acte et c'est dommage, car une forte vie dramatique anime ces pages. La peur de la mort y est vécue avec une intensité bouleversante. Les scènes forment un tout homogène, récitatifs et airs se rapprochent, l'ensemble annonce le drame lyrique à venir.

Sans aucun doute, l'harmonie de Schubert a influencé Wagner. On la retrouve également dans la ferveur scintillante, dans la magie colorée des lieder de Wolf. Et de toute façon, comment toute la production de lieder

LA MUSIQUE EN ESPAGNE (1750-1880)

LA période sur laquelle s'étend le présent chapitre montre l'évolution et les transformations de style qui feront sentir leur poids sur les différents genres musicaux. L'influence étrangère sera puissante. Elle suscitera des imitateurs. Mais le genre national donnera de nouveaux fruits parfois savoureux. L'hégémonie italienne des siècles précédents cède à de nouveaux courants venus d'autres pays qui, s'ajoutant à l'apport italien, se manifesteront surtout au théâtre.

LA MUSIQUE THÉÂTRALE

Vers le milieu du XVIII^e siècle, les représentations d'opéras italiens au Colisée royal sont désertées après quelques succès retentissants de Nicola Conforto, dernier venu à la cour madrilène. Barbara de Bragançe et Ferdinand VI ne sont plus, et l'héritier du trône, Charles III, n'aime pas la musique. C'est alors que le librettiste Ramón de la Cruz traduit et adapte aux besoins des théâtres municipaux et des troupes nationales les opéras de Piccinni, Sacchini, Paisiello et Giuseppe Scarlatti, et même *le Tableau parlant* de Grétry.

Cependant, vers la fin du siècle, les représentations d'opéras italiens reprennent aux Caños del Peral, et une heureuse concurrence s'établit entre les chanteurs italiens et leurs collègues madrilènes qui chantent aussi des opéras étrangers.

A Barcelone, les troupes italiennes sont maintenues avec plus de persévérance et des opéras très divers y sont joués à partir du milieu du siècle, particulièrement ceux d'Antonio Tozzi, directeur de l'orchestre. En 1797, le théâtre barcelonais monte le premier opéra de Fernando Sors, jeune compositeur qui s'établira plus tard à l'étran-

ger, et celui de Carlos Baguer, qui ne quittera jamais la ville. Auparavant, avaient été donnés quelques opéras du célèbre Vicente Martin y Soler, originaire de Valence, ainsi que quelques œuvres du Catalan Domingo Terradellas.

A Madrid, la musique théâtrale purement espagnole subit un renouvellement décisif sous son double aspect des *zarzuelas* et des *tonadillas*. La zarzuela renonce délibérément à ce qui l'avait caractérisée depuis sa naissance : la pompe et la majesté du sujet sont résolument écartées et, au lieu des dieux, héros, empereurs et rois, c'est la vie populaire qui sert d'inspiration à de simples tableaux de mœurs. Cette innovation est due à don Ramón de la Cruz, dont le collaborateur musical fut Antonio Rodriguez de Hita, maître de chapelle du couvent de l'Incarnation. La zarzuela qui inaugure cette nouvelle mode fut représentée en 1770 sous le titre *las Segadoras de Vallecas*. Auparavant, don Ramón avait composé des zarzuelas dans le style traditionnel, mais celles qui font suite à la représentation de 1770 sont toutes dans le style rénové ; parmi les collaborateurs musicaux, ajoutons au nom de Rodriguez de Hita ceux d'Estéve, de Fabian Garcia Pacheco et de Ventura Galván. Brunetti et Boccherini ont également travaillé avec don Ramón.

Quant à la *tonadilla escénica* (terme que je propose pour distinguer ce genre des tonadillas primitives), c'est l'époque de sa plus grande gloire. Analogue aux intermèdes italiens, elle consiste en une œuvre chantée entre les actes (*jornadas*) des comédies et se définit comme un petit opéra-comique. Ébauchée vers 1750 par Antonio Guerrero, elle acquiert sa pleine indépendance en 1757 avec Luis Misón, musicien catalan établi à Madrid, et se maintiendra au répertoire pendant un demi-siècle.

Son caractère d'abord satirique évoluera vers le sérieux, en même temps que les influences de la musique autochtone (mélodies ou rythmes inspirés plus ou moins directement du folklore) faibliront devant l'envahissement progressif des formes et du style de l'opéra italien. Les principaux compositeurs de tonadillas sont, après Guerrero et Misón, Estéve, Laserna, Aranaz, Castel, Palomino, Galván, Rosales, Valledor, Marcolini, Bustos, Moral et Manuel Garcia.

Dans la tonadilla, le nombre des personnages était très

variable; c'est ainsi que l'on parle de *tonadilla a solo*, *a dos*, *a tres*, *a cuatro* ou de *tonadilla general* (jusqu'à dix ou douze acteurs). Le répertoire de tonadillas gagna tout le pays et passa en Amérique espagnole, où il fut repris et imité par des compositeurs américains. Son prestige fut bientôt tel que l'on créa des emplois de « compositeurs » dans les deux théâtres municipaux de Madrid avec l'obligation d'écrire chaque année un certain nombre de tonadillas, nombre impressionnant d'abord, mais qui se réduira à mesure que le genre deviendra plus compliqué. Les premiers titulaires de ces charges furent Pablo Estéve et Blas de Laserna.

En dehors des zarzuelas et tonadillas, les musiciens locaux composaient, sur commande, pour les comédies espagnoles qui, de tout temps, ont fait une large place à la musique chantée ou purement instrumentale. Il en était de même pour les *autos sacramentales*; ceux-ci, cependant, à la suite de certains scandales, furent interdits par l'ordonnance royale de 1765.

Enfin, l'exemple du *Pygmalion* de Rousseau inspira un grand nombre de *melologos*, pièces théâtrales dans lesquelles la musique intervenait pendant les silences de la déclamation, en accord avec les exigences du poète. Le premier melologo, *Guzmán el Bueno*, est du poète et musicien Iriarte. Citons ensuite, parmi les auteurs le plus en vogue, le librettiste Comella et le compositeur Laserna. Les pompeuses *scenas mudas* de l'époque exigeaient également la participation musicale.

LE THÉÂTRE AU XIX^e SIÈCLE

A partir de 1800, un changement complet se manifeste au théâtre : en effet, seuls sont autorisés les interprètes et la langue espagnols, à l'exclusion des étrangers et des autres langues. Aussitôt, le personnel, qui s'était distingué dans la tonadilla et qui pratiquait par conséquent le style italien, incorpora à son répertoire un grand nombre d'opéras italiens en traduction, et porta également un intérêt grandissant à la production florissante des opéras-comiques français de Dalayrac, Boieldieu, Solié et autres. Le castillan est désormais la langue de tous les spectacles, sauf à Barcelone où prévaut un régime d'exception.

Le triomphe de l'opéra-comique français et de ses imitations (parmi les imitateurs en Espagne, il faut mentionner Manuel Garcia, qui bientôt abandonnera sa patrie pour toujours) fut cependant éphémère, et, dès 1815, l'italianisme connaît un regain de vigueur grâce au succès de Rossini. La prépondérance de l'opéra italien sera manifeste au théâtre du Liceo à Barcelone, inauguré en 1847, et au Théâtre royal de Madrid, ouvert en 1850. La production espagnole pendant toute cette époque reste sous le signe de l'imitation : Ramón Carnicer, Baltasar Saldoni, Hilarión Eslava, Tomas Genovès, Vicente Cuyàs, Eduardo Dominguez, José Valero, Ventura Sanchez Lamadrid, Ignacio Ovejero et bien d'autres en témoignent. Sous le patronage de la reine Isabelle II, Emilio Arrieta donna deux opéras dans un petit théâtre construit spécialement à cet effet dans le Palais royal.

Entre-temps, la tonadilla escénica a complètement disparu des scènes espagnoles, de même que la zarzuela, dont on oublie même la définition. En 1832, on assiste à une première tentative de restauration de la zarzuela, et pendant les années 1841 à 1850, plusieurs zarzuelas en un acte verront le jour. Hernando et Gaztambide composeront même quelques zarzuelas en deux actes, preuve de l'intérêt croissant qu'on y porte. En 1851, Francisco Asenjo Barbieri crée, avec *Jugar con fuego*, la *zarzuela grande* en trois actes, bientôt imité par Oudrid, Gaztambide, Arrieta et Fernández Caballero. Les Bouffes-Parisiens exercent une grande influence aux alentours des années 1865, et la brève prospérité des *bufos madrileños* est liée au nom du compositeur José Rogel, aujourd'hui oublié. Le *género chico*, qui connaîtra bientôt une grande vogue, ne saurait être traité dans les limites de ce chapitre.

LA MUSIQUE PROFANE NON THÉÂTRALE

Pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle, la chanson ne cesse d'être cultivée. Elle s'épanouira dans la première moitié du XIX^e siècle.

Parfois, ce sont des couplets tirés d'œuvres scéniques qui jouissent d'une grande popularité : tel est le cas de deux *polos* encore célèbres de Manuel Garcia. D'autre part, traitée comme un genre particulier, se nourrissant de

l'esprit du terroir, la chanson bénéficie d'une large diffusion à l'étranger grâce à de nombreux compositeurs, parmi lesquels il faut citer Fernando Sors, José Melchor Gomis, Mariano Rodriguez de Ledesma, Ramón Carnicer, Joaquín Espín y Guillén, Indalecio Soriano Fuertes et son fils Mariano.

L'influence de la romance française y est parfois manifeste, mais jamais celle du *lied* allemand.

Un mouvement important en faveur du chant choral se crée à Barcelone vers le milieu du *xix^e* siècle, sous l'impulsion de José Anselmo Clavé, fondateur d'une société musicale analogue aux orphéons français, société qu'il dirigeait et pour laquelle il composa tout un répertoire de pièces pour voix masculines, compositions ingénues qui n'ont rien perdu de leur fraîcheur. Son exemple fut suivi dans toute la contrée catalane et prépara l'avènement de chorales à voix mixtes de haute valeur.

La guitare renaît après une période de décadence complète. Un moine cistercien, le P. Basilio, dont le nom véritable est Manuel Garcia et qui fut organiste de son couvent, devint un grand maître de la guitare, et peut s'enorgueillir d'avoir eu des élèves dans la haute société madrilène. L'un d'eux, l'Italien Federico Moretti, fit une brillante carrière militaire après avoir été naturalisé. Ce Moretti rendra à la guitare son ancienne splendeur en composant, outre des traités, un grand nombre de pièces qui bénéficieront d'une audience internationale. Fernando Sors fut aussi une des gloires de l'instrument : sa renommée était grande à l'étranger, où il passa presque toute sa vie. Nous retiendrons encore les noms de Dionisio Aguado, d'Antonio Cano, et de Julián Arcas, ce dernier connu pour ses œuvres très proches du caractère populaire de la musique espagnole.

Le sort de la harpe est comparable à celui de la guitare. Dédaignée pour un temps, elle regagne son ancien prestige grâce à la faveur que lui témoignent la reine Marie-Christine de Bourbon et ses deux filles — la reine Isabelle II et l'infante Marie-Louise. Le premier professeur de harpe au conservatoire de Madrid sera une Française, Thérèse Roaldès.

Domenico Scarlatti, qui vécut longtemps à Madrid, attaché à la cour royale, eut une influence considérable sur la musique pour clavier de ses contemporains et de

ses cadets, en particulier sur les sonates du Père Antonio Soler, Catalan formé au monastère de Montserrat et qui finit ses jours au monastère de l'Escorial. Joaquin Nin a publié deux recueils de sonates dont les compositeurs avaient adopté ce style : les Pères Vicente Rodríguez, Narciso Casanovas, Rafael Anglés, Felipe Rodríguez et José Galles, ainsi que Freixanet, Cantallos, Blas Serrano, Mateo Albeniz et Mateo Ferrer.

Le piano s'impose en Espagne au début du XIX^e siècle. De nombreux pianistes se forment ou se perfectionnent à l'étranger. Pedro Albeniz (étranger à la famille d'Isaac Albeniz) étudia avec Herz et Kalkbrenner à Paris, puis composa de nombreux morceaux de bravoure, selon l'usage du temps. Le grand pianiste barcelonais Pedro Tintorer, plus jeune qu'Albeniz, travailla à Paris avec Zimmermann, et à Lyon avec Liszt. Liszt, Herz et Thalberg ne manquèrent d'ailleurs pas de susciter une certaine émulation lors de leurs tournées de concerts en Espagne.

Dans le domaine des instruments à cordes, il faut citer d'abord José Herrando, auteur d'une méthode de violon (publiée à Paris vers 1756) et compositeur de *Sonates pour violon et basse continue* (publiées en partie par J. Nin). En 1757, Francisco Manalt publia à Madrid un recueil de six sonates pour le violon, exemple qui fut suivi par de nombreux musiciens. Le précoce Juan Crisóstomo de Arriaga mourut brusquement à Paris, en pleine jeunesse; ce violoniste remarquable venait de publier trois quatuors. Les triomphes des violonistes Jesús de Monasterio et Pablo Sarasate furent universels. Rappelons qu'à la fin du XVIII^e siècle, l'Espagne comptait deux personnalités marquantes parmi les musiciens qui s'y étaient fixés : Gaetano Brunetti et Luigi Boccherini.

Enfin, la flûte et le hautbois furent les instruments auxquels Luis Misón et trois Catalans, les frères José, Juan et Manuel Pla, doivent leur réputation. Pedro Broca s'est distingué comme clarinetiste dans la première moitié du XIX^e siècle.

La musique symphonique pénètre en Espagne grâce aux activités de Barbieri à Madrid et de Casamitjana à Barcelone. La musique classique et romantique remplace désormais les extraits d'opéras et les pièces à caractère pittoresque qui figuraient au répertoire des concerts. En

même temps, Monasterio constitua à Madrid la Société de Quatuors qui contribua puissamment à la diffusion de la culture musicale.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Dans ce domaine, l'influence italienne est sans aucun doute prépondérante dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, quoique certains compositeurs s'attachent plus à exprimer les sentiments qu'à charmer l'auditeur. La direction musicale de la Chapelle royale était assurée par l'Italien Francesco Corselli, qui mourut à un âge très avancé. Il eut pour successeur Antonio Ugena, artiste médiocre, qui occupa sa charge pendant de longues années. Rodriguez de Hita passa de la cathédrale de Palencia au monastère madrilène de l'Incarnation. A Tolède, après Casellas, deux Catalans dirigèrent successivement la maîtrise : Juan Rosell et Francisco Juncá. A Cuenca nous trouvons le Navarrais Pedro Aranaz, dont les œuvres se répandirent dans toute l'Espagne et qui mérita, pour certaines d'entre elles, les plus vifs éloges de Cherubini. Salamanque s'enorgueillit de la présence de Manuel José Doyagüe, et Saragosse fut le lieu des activités de Francisco Javier García, « el Spagnoletto », lequel avait étudié en Italie où quelques opéras avaient assuré sa renommée. Ses messes et autres compositions religieuses étaient fort goûtées dans la péninsule, cependant leur esprit est nettement profane.

La même influence italienne se retrouve dans les œuvres d'autres maîtres de chapelle, tels les oratorios, fort goûtés en leur temps, de José Durán à Barcelone, qui avait fait ses études à Naples. Son successeur à la cathédrale de Barcelone, Francisco Queralt, fut l'un des derniers représentants de la grande tradition contrapuntique. A Valence, nous trouvons Pascual Fuentes, Francisco Morera, et surtout José Pons, dont l'inspiration profane se rapproche nettement de celle de Duran et de l'« Spagnoletto ». Le monastère de l'Escorial a conservé une quantité vraiment extraordinaire de musique religieuse (messes, litanies, lamentations, etc.), à côté de *villancicos*, — dont la majeure partie est due au Père Antonio Soler. Les Pères José Vinyals et Jacintho Boada résidaient au monastère de Montserrat.

Le XIX^e siècle se présente très mal pour la musique d'église. La guerre d'indépendance, les persécutions politiques, puis les guerres civiles portent un grand tort à l'art religieux. Après 1853, la situation s'aggrave encore : des couvents et des chapelles musicales sont supprimés. Le Concordat de 1851 avec le Saint-Siège n'avait été que très peu favorable à la musique. Hilarión Eslava entreprend, à cette époque, de copieux travaux de reconstitution historique pour sauver de l'oubli un grand nombre de chefs-d'œuvre enfouis dans les archives ecclésiastiques. Barbieri poursuit ces recherches, puis Pedrell.

Pourtant, un certain nombre d'artistes se signalent malgré tout : la maîtrise de la Chapelle royale est dirigée successivement par José Lidón, par le Génois Federico Federici, par le compositeur et pédagogue Francisco Andreu, par Mariano Rodriguez de Ledesma, et enfin par Eslava, peut-être le musicien le plus représentatif de son siècle, quoique l'on puisse lui reprocher de nombreux italianismes et même parfois des « meyerbeerismes ». Au monastère de l'Incarnation, l'on trouve Ignacio Ducassi, Jaime Balius et Lorenzo Román Nielfa; à Bilbao, Nicolas Ledesma; à Barcelone, Ramón Vilanova; à Valence, Francisco Javier Cabo.

Parmi les organistes, il faut retenir, pour Madrid, les noms de Felix Màximo López, de José Lidón et de son élève Pedro Carreras Lanchares, de Pedro Albéniz (le pianiste) et de Román Jimeno; pour Barcelone, ceux de Carlos Baguer et de Mateo Ferrer; pour Valence celui de Pascual Pérez Gascón; pour Malaga, celui de Joaquín Tadeo Murguía. Tous ces auteurs ont écrit de la musique tant religieuse que profane, de même que Carnicer, Saldoni et Indalecio Soriano Fuertes.

Les oratorios et villancicos sont délaissés à cette époque, au profit de *gozos* et *letrillas*, presque tous très fades et sans grand intérêt artistique.

LA PRODUCTION DIDACTIQUE

De nombreux traités de plain-chant ayant pour auteurs Jerónimo de Avila, Francisco Marcos Navas et Vicente Pérez Martínez, attirent l'attention et sont réimprimés. Une brochure enseignant la composition, due à Rodriguez de Hita, suscite de très vives polémiques en

raison de certaines affirmations et innovations hardies. Il en avait été de même pour *Llave de la Modulaci3n y antigüedades de la Musica*, du Père Soler, publié peu de temps auparavant, et dans lequel des règles fixes et strictes étaient données pour la modulation. L'auteur, ayant proclamé que « dans la faculté musicale, l'oreille a plus de droits que l'œil », dut se justifier auprès de ses accusateurs par une lettre qui fut, elle aussi, publiée.

Plusieurs jésuites, exilés par suite du décret d'expulsion promulgué par Charles III, s'établirent en Italie et y étudièrent un certain nombre de questions musicales ou paramusicales, avec une compétence et une érudition qui leur vaudront bientôt une réputation universelle. Citons, parmi leurs ouvrages, *Del origen y reglas de la musica* du Père Antonio Eximeno, écrit en italien puis traduit en espagnol. S'il n'a jamais dit, comme on l'a prétendu, que « chaque peuple doit construire sa musique sur la base de son chant national », il a proclamé, en revanche, que la fin primordiale de la musique était d'émouvoir les passions de notre âme. Le Père Esteban Arteaga est l'auteur de *le Rivoluzioni del teatro musicale Italiano dalle sue origine fino al presente* ; le Père Juan Andrés publia *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* qui contient un grand nombre de références musicales ; le Père Javier Lampillas écrivit *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*, dans lequel il est beaucoup question des théoriciens de la musique de son pays natal. *La Musica*, poème de Tomás de Iriarte, fut traduit en de nombreuses langues, et ses *Fables littéraires* sont pleines de comparaisons et de métaphores musicales. En outre parurent de nombreux livres traitant de la danse et contenant des exemples musicaux.

Le Conservatoire de Madrid fut fondé en 1830 sur l'initiative de la reine Marie-Christine de Bourbon. Le premier traité en usage pour l'étude de l'harmonie et de la composition fut *La Geneufonia* de don Joaquin de Virués. Les traités — inspirés de Reicha — de Hilari3n Eslava, le « Vogler espagnol », concernent le solfège, l'harmonie, le contrepoint, la fugue et l'instrumentation ; ils furent utilisés pendant tout le xix^e siècle. Moretti et F. de Valldemosa sont les auteurs de publications tendant à simplifier la notation musicale. La première revue musicale, fondée par Espín y Guillén, parut en 1842, la

même année que le dictionnaire musical d'Antonio Fargas y Soler, première réussite après quelques essais infructueux. Parmi les revues ultérieures, la « *Gaceta Musical* », fondée à Madrid par Eslava, en 1855, joue un rôle de premier plan.

José SUBIRA.

BIBLIOGRAPHIE

H. ANGLES, *La musica en España*, appendice à la traduction de la *Historia de la musica* de J. Wolff, 4^e édition augmentée par J. Subira, Barcelone, 1957.

H. ANGLES et J. SUBIRA, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, trois volumes, Barcelone, 1946, 1949 et 1951.

G. CHASE, *The Music of Spain*, 1941, traduction espagnole de J. Panissa, Buenos-Aires, 1943.

R. MITJANA, *Espagne*, in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1920.

F. PEDRELL, *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona*, 2 vol., Barcelone, 1908-1909.

J. SUBIRA, *La musica en la Casa de Alba*, Madrid, 1927.

F. PEDRELL, *Teatro lirico español anterior al siglo XIX*, La Corogne, 1897.

J. SUBIRA, *Historia de la musica española e hispanoamericana*, Barcelone, 1953.

J. SUBIRA, *Historia de la musica*, 3^e édition en quatre tomes, Barcelone, 1958.

J. SUBIRA, *La musique espagnole*, Paris, 1959.

ASPECTS DU ROMANTISME

L'OPÉRA ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE

PENDANT la majeure partie du XVIII^e siècle, les cours catholiques d'Autriche et d'Allemagne avaient entre-tenu somptueusement l'opéra italien, de même que la cour protestante de Berlin, qui marquait toutefois une préférence pour les compositeurs allemands (écrivant en italien). A la fin du siècle, elles s'étaient trop appauvries pour continuer ces folles dépenses et, après la Révolution française et les conquêtes de Napoléon, la domination italienne cesse dans le domaine de l'opéra, quoiqu'elle se poursuive encore à Munich jusqu'en 1826, à Dresde jusqu'en 1831, et à Vienne jusqu'en 1848. Les grands opéras de cour étaient destinés surtout à chanter la gloire des dynasties régnantes et à célébrer des mariages princiers ou la naissance des héritiers : *la Clémence de Titus*, de Mozart, fut le dernier de ces opéras « dynastiques » (Prague, 1791). Mais dans tous les pays, l'*opera seria* faisait place à l'*opera buffa*, puis à l'*opera semiseria*. D'autre part, tout au long du siècle, l'opéra-comique en langue nationale s'était lentement développé; il s'adressait presque exclusivement à un public populaire. Les quelques essais d'*opera seria* en allemand présentent un intérêt historique, mais ils n'eurent jamais grand succès (*Alceste* de Schweitzer, Weimar, 1773; *Rosamunde*, du même, Mannheim, 1780, et *Günther von Schwarzburg* de Holzbauer, Mannheim, 1777). En 1804, vingt-quatre théâtres d'Allemagne donnaient des opéras en allemand, mais leur répertoire comportait en majeure partie des traductions d'opéras-comiques français et d'*opera buffa* italiens. Ce genre de spectacle était également en honneur à la cour de Danemark et à celle de Suède, où la création d'opéras en danois et en suédois contribua au développement d'un opéra original en Allemagne.

Les efforts de l'empereur Joseph II pour implanter

l'opéra allemand à Vienne ne furent guère récompensés; la seule œuvre importante donnée dans cette ville fut *l'Enlèvement au sérail*, de Mozart (1782), où l'on retrouve l'influence de Grétry. Le seul autre opéra allemand de Mozart, *la Flûte enchantée* (1790), écrit pour le théâtre populaire de Schikaneder, remporta un plus grand succès et lança la mode des opéras d'inspiration religieuse qui réservaient au chœur un rôle important, tels ceux de Peter von Winter, *Babylons Pyramiden* (1791), et *Das Labyrinth* (1798), suite de *la Flûte enchantée*, bien inférieure à son modèle. Winter fut beaucoup plus heureux avec *Das unterbrochene Opferfest* (*le Sacrifice interrompu*, Vienne, 1796), dont le livret marque une transition entre le style de *la Flûte enchantée* et celui des mélodrames musicaux de Cherubini. Autre trait, caractéristique de cette période, l'histoire se passe au Pérou : Murney, un Anglais, doit être sacrifié au Dieu Soleil, mais il est délivré par la fille de l'Inca dont il avait sauvé la vie. Même arrière-plan sud-américain dans *l'Alonso e Cora* de Simon Mayr (1802). L'influence de Cherubini atteint son point culminant dans *Fidelio* de Beethoven, créé à Vienne en 1805, sous le titre de *Leonora*; le livret était une adaptation allemande de la *Léonore* de J.-N. Bouilly, mise en musique par Pierre Gaveaux en 1798, au Théâtre Feydeau à Paris. Le même livret, adapté en italien par Carpani, avait été utilisé par Ferdinando Paer pour Dresde en 1804. L'*opera semiseria*, qui marque les débuts des Italiens dans la voie de l'opéra romantique, a également une origine française : *Nina*, de Dalayrac (1786), imité par Paisiello, trois ans plus tard.

Le mouvement romantique, considéré dans son ensemble, prit naissance en Angleterre et passa bientôt en France, mais, à la fin du XVIII^e siècle, il s'était plus solidement implanté en Allemagne que dans aucun autre pays; c'est en Allemagne qu'il était associé le plus intimement avec la musique. S'il est assez facile de situer les débuts du romantisme en littérature, le développement d'un style et d'une technique romantiques en musique ne se serait fait que plus tard. Aujourd'hui l'on considère Mozart, Cherubini et Beethoven comme les compositeurs classiques par excellence, mais Cherubini (en même temps que Méhul et Lesueur) est le véritable créateur de l'opéra romantique, et la popularité de ses œuvres en Allemagne nous montre à quel point il charmait l'âme

romantique allemande. Cette âme romantique, qu'incarne avant tout E. T. A. Hoffmann, à la fois romancier, compositeur et critique musical, était prête à voir partout le romantisme; aussi Hoffmann considérerait-il *Don Giovanni* comme le plus romantique — et par conséquent le plus grand — de tous les opéras. Pour les romantiques, Don Juan représentait le nouveau type du héros, l'apothéose du Mal et l'expression musicale du satanisme. Le satanisme est né en Angleterre, grâce au Satan du *Paradis perdu* de Milton; c'est un autre Anglais, Byron, qui, au plus fort du mouvement romantique, apparut à tous ses lecteurs, particulièrement sur le continent, comme la nouvelle incarnation du Malin.

L'une des caractéristiques les plus frappantes de l'opéra romantique est le héros satanique, tel qu'on voulait le voir en Don Juan, l'homme mauvais dont le personnage domine le drame même s'il n'en est pas le « héros »; manifestement, ce rôle ne pouvait être confié à un soprano castrat. D'ailleurs, sous Napoléon, non seulement la justice considérait la castration comme un crime, mais le public en avait assez des castrats; ceux qui vivaient encore passèrent au service de l'Eglise. Le héros satanique de l'opéra allemand devait être un baryton ou une basse, notamment pour une raison pratique : les ténors, pour la plupart élèves des castrats, se faisaient rares, et les barytons étaient (comme aujourd'hui) de bien meilleurs acteurs. Les chanteurs et les cantatrices de l'opéra allemand populaire étaient tous acteurs avant tout; formés à une mauvaise école, ils chantaient mal. Même les plus célèbres cantatrices, comme Schröder-Devrient, manquaient de technique vocale en comparaison des Italiennes; elles obtenaient leurs effets dramatiques, quelquefois irrésistibles, grâce à leur intense sincérité.

L'Allemagne possédait déjà son héros satanique, Faust, même avant que Goethe eût fait de lui le symbole du germanisme pur; c'est le Don Juan du Nord, intellectuel mystique complètement étranger au héros sensuel du Sud. Le premier opéra allemand sur ce sujet, le *Doktor Faust* d'Ignaz Walter (Brême, 1797), semble n'avoir eu aucun succès. Signalons une autre influence romantique sur l'opéra allemand : celle de Shakespeare. Reichardt et Zumsteeg écrivirent tous deux en 1798 des opéras d'après *la Tempête*.

Mais c'étaient là des expériences isolées; le public allemand, surtout à Vienne, préférait les *singspiele* populaires de Wenzel Müller, Joseph Weigl et Carl von Dittersdorf, où l'on ne trouve pas trace du moindre romantisme. Les thèmes employés par Beethoven dans ses variations de piano nous offrent une anthologie représentative de ces œuvres agréables mais superficielles.

LES PREMIERS OPÉRAS DE WEBER

On voit paraître un esprit plus romantique dans *Das Waldmädchen* (la Fille des bois) de Weber (1800), qui marque les débuts lyriques du jeune compositeur, alors âgé de quatorze ans. Les quelques fragments qui nous restent de cette œuvre révèlent simplement que Weber n'avait reçu aucun enseignement sérieux dans le domaine de la composition; il s'y montre bien faible imitateur de Mozart. Son opéra suivant, *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Peter Schmoll et ses voisins, 1803), est une comédie bourgeoise sentimentale manifestement imitée des Français; l'action se passe aux Pays-Bas parmi des émigrés de la Révolution française. La musique est plaisante, et il y a une scène amusante entre quatre personnages, une jeune fille et trois hommes, qui jouent avec un peu de mauvaise grâce à colin-maillard; la musique montre un sens théâtral très vif. En 1810, Weber reprit *Das Waldmädchen* dont le livret et surtout la musique avaient été revus. Il était alors chef d'orchestre de l'Opéra de Breslau, où il devait monter plusieurs opéras français, et ce fut la connaissance de l'œuvre de Méhul qui jeta en lui les premiers germes du romantisme musical. L'héroïne de *Silvana* — nouveau titre de l'opéra — est une jeune fille mystérieuse élevée dans la forêt, qui, pendant presque tout l'opéra fait semblant d'être muette et doit s'exprimer uniquement par le mime et la danse — préfigurant ainsi Fenella dans *la Muette de Portici* d'Auber. L'intrigue, conduite avec beaucoup de charme et d'habileté, permettait également à Weber d'introduire de nouveaux rythmes de danse d'un type pittoresque. Cet emploi des danses de caractère ne se retrouve pas chez Mozart, sauf dans le fandango des *Noces de Figaro*; en revanche, il devient un trait marquant de l'opéra romantique et apparaît, chez Schubert, dans de nombreuses

œuvres instrumentales. Les autres personnages de *Silvana* sont des chevaliers et des dames du Moyen âge; dans les scènes de chevalerie, qui avaient toujours exercé une forte attraction sur Weber, on voit l'influence des compositeurs français, surtout celle de Méhul — dont il avait appris l'art d'exprimer la passion dramatique.

Dans son roman inachevé, *Tonkünstler's Leben* (*Une vie de musicien*), en grande partie autobiographique, Weber décrit une réunion au cours de laquelle les invités improvisent des caricatures de l'opéra italien, français et allemand; la satire de l'opéra français est dirigée contre l'exagération des passions, les torrents de paroles et l'accent mis sur la déclamation — chaque voix s'efforce de chanter de plus en plus haut, la basse empiète sur le ténor, le ténor sur l'alto — contre l'orchestre bruyant, en particulier le nombre de ses instruments à vent (quatre cors!) et la furieuse énergie de ses cordes; un instrumentiste déclare qu'après un opéra de Cherubini, il est complètement épuisé. Mais le style propre de Weber absorbait tout cela, et le Weber dont la force dramatique nous transporte, le Weber des derniers opéras, doit plus aux Français que ses admirateurs allemands ont jamais voulu l'admettre.

En 1813, Weber devint chef d'orchestre de l'Opéra de Prague; c'était maintenant un homme en pleine maturité, parfaitement sûr de lui, qui dirigeait la représentation dans tous ses détails, non seulement comme chef d'orchestre mais encore comme régisseur et metteur en scène; il dessinait même des décors. Il imposa les opéras de Mozart et de Beethoven à un public récalcitrant, et continua à présenter les opéras de l'école française, ainsi que plusieurs nouveaux opéras allemands d'importance historique. L'un des premiers, le *Faust* de Spohr, écrit en 1813, ne fut joué qu'en 1816 sous la direction de Weber. Spohr était tout l'opposé de Weber, par sa personnalité, son éducation et jusqu'à son apparence physique; c'était avant tout un virtuose du violon, doté d'une solide formation de compositeur. Il considérait Weber comme une sorte d'amateur, non sans raison d'ailleurs : à cause de la vie désordonnée de son père, militaire et aventurier qui voyagea dans toute l'Allemagne à la tête d'une troupe théâtrale en tournées, Weber ne passa jamais assez de temps en un même endroit pour recevoir

une éducation musicale approfondie. Il était brillant pianiste, mais ses œuvres pour piano ont toujours un caractère théâtral; élevé dans un milieu de comédiens, il avait un sens aigu de l'effet spectaculaire, mais une notion fort vague de la construction dramatique. Dans ses écrits littéraires, il déplore souvent que les Allemands ne sachent pas écrire un livret; on a souvent cité sa remarque selon laquelle un compositeur ne devrait pas accepter aveuglément un livret comme un enfant prend une pomme qu'on lui met dans la main, et, durant toute sa carrière, il a insisté sur le fait qu'un opéra doit être une entité organique à laquelle livret, action et décor contribuent à parts égales, — le principe de Monteverdi, repris plus tard par Gluck et par Wagner. Cependant peu de grands compositeurs ont été affligés de livrets aussi médiocres.

SPOHR

De deux ans plus âgé que Weber, il avait commencé sa carrière d'opéra en 1811 avec *Der Zweikampf mit der Geliebten* (le Duel avec l'aimée), à Hambourg; il continua à écrire des œuvres lyriques jusqu'en 1845. Il marqua très tôt une préférence pour les sujets très romantiques, bien qu'il fût conservateur et classique par nature. C'est l'exemple typique d'un artiste très doué mais dépourvu de génie. Son style est né de Mozart et de Cherubini; on y trouve en outre une facilité d'orchestration due à son expérience de violoniste. Son *Faust* (qui ne doit rien au drame de Goethe) témoigne de quelque imagination dans la scène du Brocken; le *terzetto* où Röschen, la pure jeune fille, essaie de résister à Faust le tentateur, tandis que Méphistophélès les observe à la dérobée, témoigne d'un sens dramatique et d'une émotion véritables. Mais en général Spohr ne pouvait pas se débarrasser des formules classiques et d'un excès de charme dans l'harmonie, issu de certains passages de Mozart; tous ses personnages parlent le même langage; il était incapable de créer des caractères. Le thème de son meilleur opéra, *Jessonda* (Cassel, 1823), d'après la tragédie de Lemierre, *la Veuve du Malabar*, servit de modèle à *l'Africaine* de Meyerbeer, ainsi qu'à beaucoup d'autres opéras où il était question d'aventuriers européens et de belles dames des tropiques. *Jessonda* tient encore l'affiche de temps en temps en Alle-

magne. On ne peut guère qualifier Spohr de pionnier du romantisme, mais sa musique, et surtout son manie-
ment de l'orchestre, exerça une influence importante sur
ses successeurs.

E. T. A. HOFFMANN

Citons un autre opéra qu'admirait Weber : *Ondine*, de
E. T. A. Hoffmann (Berlin, 1816), d'après un conte
célèbre de La Motte Fouqué (l'histoire de la sirène aimée
d'un mortel), dont celui-ci avait tiré le livret. Hoffmann,
lui aussi, avait subi fortement l'influence de Cherubini,
mais son romantisme était très personnel, et les pages les
plus originales de son opéra sont celles où il dépeint les
forces mystérieuses de la nature. Un siècle auparavant,
des Français tels Marais, Rameau, Monsigny, avaient déjà
décrit les phénomènes naturels, des orages par exemple,
mais les romantiques allemands y ajoutèrent une nuance
de mysticisme et de superstition qui forme l'un des traits
les plus caractéristiques et les plus émouvants de leur
mentalité nationale. Weber écrivit une longue et intéres-
sante critique d'*Ondine*, où figure la phrase citée plus
haut sur « l'opéra allemand idéal », somme de tous les
éléments qui le composent. *Ondine* aurait eu plus de
succès, dit-il, si le compositeur l'avait divisé davantage
pour donner plus d'occasions au public d'applaudir;
mais Hoffmann, toujours à la poursuite de la vérité dra-
matique, enchaîne une scène à l'autre sans interruption.
C'est cette continuité musicale qui semble au lecteur
d'aujourd'hui si moderne et si intensément dramatique.
La pratique du théâtre avait donné à Weber l'habitude
des applaudissements à la fin des arias; il les attendait et
les appréciait; cette critique nous montre pourtant qu'au
fond de lui-même, il exigeait une attention plus soutenue
et plus concentrée, un abandon plus complet de la part
de son auditoire. Le monde féérique d'*Ondine* exige, du
début à la fin, l'« abolition temporaire de l'incrédulité »,
attitude d'esprit que Wagner, dans ses dernières œuvres,
et plus encore Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, finirent
par faire accepter au public moderne.

LES DERNIERS OPÉRAS DE WEBER

Entre *Abu Hassan* (Munich, 1811), amusant petit opéra en un acte, et son œuvre dramatique suivante, dix années s'écoulèrent durant lesquelles son expérience pratique de chef d'orchestre avait grandement mûri la personnalité de Weber. Il avait lu *Der Freischütz* d'Apel peu après sa publication en 1810 et s'en empara immédiatement pour en faire un opéra. Mais il l'abandonna presque aussitôt et ne le reprit qu'une fois nommé chef d'orchestre à Dresde; il y rencontra Kind, qui écrivit pour lui le livret. Kind avait imaginé une pièce romantique, avec musique de scène, beaucoup trop longue et trop prolixe pour un opéra; Weber la raccourcit considérablement, et les régisseurs allemands l'ont raccourcie encore plus. La légende des balles magiques coulées avec l'aide du Diable est vieille de plusieurs siècles en Allemagne; l'action se passe en Bohême, mais l'élément superstitieux exerçait une forte attirance sur la nature romantique allemande de Weber, comme il a toujours attiré les Allemands depuis lors. Ici, au lieu de chevaliers et de dames, de simples paysans occupent la scène; l'une des attractions principales de l'opéra — créé à Berlin en 1821 — était l'emploi des chants populaires, notamment dans les chœurs des demoiselles d'honneur et des chasseurs. Les Allemands en sont venus à croire que tout l'opéra est fondé sur ce qu'ils appellent des «*Volkslieder*»; mais le musicien d'aujourd'hui (en tout cas hors d'Allemagne) pourrait témoigner quelque scepticisme; les mélodies de Weber, qui demandent toujours une harmonie très simple de tonique et dominante, ne ressemblent ni aux mélodies traditionnelles rendues accessibles grâce aux recherches musicologiques et folkloriques modernes, ni aux chorals (souvent d'origine profane) de l'Église protestante allemande. Les *Volkslieder* de Weber ne remontent pas à une époque antérieure à celle de Michael Haydn, et c'est à ce dernier et à ses contemporains que l'Allemagne doit la première popularité de ses chants à plusieurs voix d'hommes, popularité entretenue et favorisée du temps de Weber (et grâce à lui) par le mouvement patriotique qui suivit les conquêtes de Napoléon. C'est au *Freischütz*, sa seule œuvre restée popu-

laire, que Weber dut son premier succès dans le domaine de l'opéra. A cette occasion, Wagner salua en lui « le plus allemand de tous les compositeurs allemands », admiré certes à l'étranger, mais que l'on n'aimait et ne comprenait vraiment qu'en Allemagne. *Der Freischütz* illustre bien la tendance romantique au satanisme — le personnage dominant n'est pas Max, le faible héros, mais le mauvais Caspar qui a vendu son âme au Diable —, satanisme dérivé d'une conception de la piété chrétienne tout à fait étrangère à l'atmosphère morale, aussi noble soit-elle, des opéras italiens plus anciens de type classique. La religion, et spécialement celle de l'Eglise catholique, prend de plus en plus de place dans les opéras romantiques; rares sont ceux qui n'ont pas leur « prière », et le sentiment religieux sous diverses formes est à la base des opéras de Meyerbeer et de Gounod. Le pieux ermite de l'opéra romantique allemand remplace le *deus ex machina* classique. Aujourd'hui la piété d'Agathe, vertueuse héroïne du *Freischütz*, semble risible, mais la grande scène de la fonte des balles est un chef-d'œuvre qui peut encore faire frémir un public moderne.

Le succès du *Freischütz* amena Barbaja, directeur de l'Opéra de Vienne, à commander une nouvelle œuvre à Weber; ce fut *Euryanthe*, représenté en 1823. La première eut un succès sans lendemain; les reprises ultérieures, jusqu'à nos jours, ont montré qu'*Euryanthe*, œuvre d'un génie indiscutable, est presque impossible à mettre en scène. On attribue en général la faiblesse de l'opéra à la librettiste, Helmina von Chézy, femme érudite mais excentrique et sans aucune expérience de la scène, mais on doit tenir Weber pour également responsable. L'histoire est tirée d'un fabliau français du Moyen âge, beaucoup trop long et trop décousu pour être réduit aux proportions d'un opéra. Weber, plutôt contre le gré de Mme von Chézy, insista pour introduire l'élément surnaturel, mais les scènes fantastiques, pour lesquelles il écrivit une musique merveilleuse, deviennent incompréhensibles et ridicules au théâtre. *Euryanthe* fut finalement éclipsé par *Lohengrin* de Wagner, auquel il avait servi de modèle; cependant, en critiquant l'opéra de Weber, il faut résolument oublier celui de Wagner et se rappeler que les principaux personnages d'*Euryanthe* et ceux de *Lohengrin* agissent selon des mobiles totale-

ment différents. *Euryanthe* représente, de la part de Weber, la tentative de créer cet « opéra allemand idéal » dont il parlait à propos d'Hoffmann; il ne comporte pas de dialogue parlé et se déroule sans interruption. On y voit plus que jamais l'influence de Méhul, et particulièrement d'*Ariodant*; il ne semble pas que Weber ait jamais dirigé cet opéra, bien que les deux œuvres présentent certaines analogies. La grandeur d'*Euryanthe* ne réside pas dans les arias, si beaux que soient la plupart d'entre eux, mais dans les dialogues dramatiques d'une force et d'une intensité extraordinaires, et dans la présentation vivante des caractères. Les scènes de chœurs sont presque toutes beaucoup trop longues; si pittoresque soit-il, le grand spectacle prend trop d'importance, et, trop souvent, le désir de créer des « rôles » saisissants plutôt que des caractères entraîne Weber à l'exagération des effets vocaux et à la répétition des cadences, une *coda* succédant à l'autre afin de provoquer les applaudissements. Pourtant, malgré tous ses défauts, *Euryanthe* reste un monument sublime de cet idéalisme romantique propre à l'Allemagne et qui a toujours communiqué à l'âme allemande la force de son inspiration créatrice.

Obéron, le dernier opéra de Weber, fut composé pour l'Angleterre à la suite de l'énorme succès que le *Freischütz* y avait remporté, en 1824. Le livret de J. R. Planché ne correspondait nullement au principe de l'« opéra allemand idéal »; si Weber avait vécu plus longtemps, il l'aurait sans doute remanié complètement. Planché avait d'abord proposé un *Faust*, mais Weber préféra *Obéron* d'après un long poème narratif de Wieland. L'on y trouve les défauts de l'opéra « narratif » dont les scènes s'évalent sur une longue période et se dispersent en beaucoup d'endroits différents — exactement le contraire de la concentration dramatique exigée par la règle française des « unités » — mais ce déploiement grandiose de décors et ce mélange fantastique de féerie et de grotesque étaient précisément ce que désiraient Planché et son directeur Kemble. Le théâtre londonien comptait une foule d'acteurs qui ne savaient pas chanter; toutefois, une cantatrice au moins, Mme Vestris, était excellente comédienne. Planché modela son livret sur *le Songe d'une nuit d'été* et *la Tempête* de Shakespeare, en s'inspirant, pour la construction, de *King Arthur* et de *The*

Fairy Queen de Purcell, ce qui rendait impossible une musique suivie, sauf pendant de courtes scènes. Weber se donna beaucoup de mal pour apprendre l'anglais avant de commencer son travail, mais il semble que Planché ne lui envoya que le texte des parties chantées sans les dialogues qui les reliaient, et Weber s'aperçut vite que chants et chœurs ne contribuaient en rien au développement dramatique. Après sa mort, plusieurs compositeurs allemands écrivirent de la musique pour les dialogues, en les modifiant considérablement; le résultat est assez réussi. Il serait très souhaitable que l'on reprît *Obéron* en anglais, si possible dans sa forme originale, mais, outre la difficulté de l'entreprise, le public moderne, même en Angleterre, en serait certainement dérouté. Depuis l'ouverture jusqu'au dernier final, la musique est du meilleur Weber; l'incohérence de l'histoire lui permettait de donner libre cours à son goût du fantastique et du pittoresque. Les chœurs des fées servirent de modèle à Mendelssohn pour *le Songe d'une nuit d'été*; les scènes orientales possèdent des coloris d'une fantaisie extraordinaire. Il n'y a rien d'allemand dans *Obéron*, en comparaison duquel *Der Freischütz* paraît souvent « provincial » (et c'est justement pour cela qu'on l'aime tant en Allemagne); *Obéron* dépeint les pays méditerranéens et appartient au monde entier.

MARSCHNER

Weber mourut à Londres peu après les premières représentations d'*Obéron*; il ne laissait en Allemagne aucun successeur digne de son génie. Heinrich Marschner, qui fut quelque temps l'assistant de Wagner à l'Opéra de Dresde, est presque le seul dont les opéras aient survécu (au moins en Allemagne) jusqu'à nos jours. Ses sujets sont romantiques, mais sa musique, toujours foncièrement bourgeoise, contraste avec l'aristocratique liberté de Weber; c'est pourquoi il excelle dans les scènes d'humour typiquement allemand. Son premier opéra romantique *Der Vampyr* (*le Vampire*, Leipzig, 1828), s'inspirait d'un récit attribué à Byron, mais en réalité de G. Polidori, traduit en allemand à partir d'une traduction française. Pour son opéra suivant, *Der Templer und die Jüdin* (*le Templier et la Juive*, Leipzig, 1829),

il choisit *Ivanhoe* de Walter Scott et écrivit quelques mélodies vibrantes sur des rythmes de marche qui contribuèrent sans aucun doute à sa popularité. Sa meilleure œuvre, *Hans Heiling* (Berlin, 1833), reprend l'élément satanique et le conflit entre le surnaturel et le naturel. Toujours facilement mélodieux, il doit beaucoup au *Faust* de Spohr; Marschner a même un mérite qui manque à Weber : ses mouvements ne sont jamais trop longs, et il ne recherche jamais « l'efficacité » théâtrale du « grand opéra ». *Hans Heiling* fut le modèle du *Vaisseau fantôme* de Wagner, et l'on peut aussi y trouver une anticipation des *Nibelungen*, les scènes souterraines illustrent le vif intérêt que les mines suscitaient alors en Allemagne.

Les contemporains de Marschner sont complètement oubliés aujourd'hui, que leur succès fût grand ou non en leur temps. L'on peut voir un exemple typique, et presque une caricature de l'opéra romantique dans *Adlers Horst* (*le Nid de l'aigle*, Berlin, 1832), qui fut très populaire lors de sa création. L'action se passe dans les monts du Riesengebirge; l'intrigue est calquée sur *Eliza*, opéra alpin de Cherubini, et l'on y trouve aussi quelques traces de son *Lodoïska*. Une jeune femme abandonnée par son mari infidèle et rejetée par les paysans de son village, se réfugie dans la montagne avec son bébé qu'elle laisse endormi dans un pré; un aigle s'empare du bébé et nous le voyons voler à travers la scène. La mère grimpe sur la montagne, tandis que les paysans chantent une prière, en bas dans la vallée. Elle découvre le bébé toujours en vie dans le nid de l'aigle, qui ne sait encore s'il le mangera ou non; mais entre le nid et elle, s'étend un abîme qu'elle ne peut franchir. Au même moment le mari apparaît sur un autre sommet inaccessible. A l'instigation de sa femme, il tue l'aigle d'un coup de fusil; un orage éclate, un arbre est frappé par la foudre, tombe, et forme un pont au-dessus du gouffre. L'on entend toujours au loin, dans la vallée, les femmes prier, et les hommes du village, chargés de cordes et de haches, arrivent à temps pour assister à la réconciliation des parents. Comme chez Cherubini, la topographie des montagnes n'empêche aucun des personnages d'entendre ce que chantent les autres. Le reste de l'opéra consiste en chansons à boire, danses, et chœurs de moissonneurs;

tous les effets populaires y sont rassemblés. La musique doit davantage à Marschner et à Spohr qu'à Weber.

LES PREMIERS OPÉRAS DE WAGNER

Les deux premiers opéras de Wagner appartiennent à cette période du romantisme. *Die Feen* (*les Fées*), d'après *la Donna serpente* de Gozzi (avec quelques emprunts à Shakespeare), composé en 1833, ne fut représenté qu'en 1888; son orchestration, qui devait beaucoup à Spohr, est accomplie mais l'opéra est trop compliqué et bien trop long. *Das Liebesverbot* (*la Défense d'aimer*, Magdebourg, 1836) en réaction violente contre le romantisme, se rapproche du style d'Auber et de Bellini; inspiré de *Mesure pour mesure* de Shakespeare, il fut longtemps jugé moralement subversif et on ne le reprit jamais avant 1923. Il se pourrait bien qu'il ait offensé le goût allemand parce qu'il attaque l'autorité et présente le gouverneur allemand de Palerme sous un jour ridicule et méprisable. Dans la scène du cloître, la musique anticipe d'une façon singulière celle de *Tannhäuser* et de *Parzifal*. Les mélodies sont souvent banales, quelquefois même vulgaires; les ensembles sont beaucoup trop longs et inutilement compliqués. D'un point de vue moderne, *Das Liebesverbot* est fort amusant, eu égard, surtout, au respect exagéré dont on entoure actuellement les dernières œuvres de Wagner.

Les opéras-comiques de Nicolai (*les Joyeuses Commères de Windsor*) et de Lortzing (*Zar und Zimmerman*, *Tsar et charpentier*), (*Der Wildschütz*, *le Braconnier*), parmi d'autres), sortent du cadre de ce chapitre. Ils ne sont pas le moins du monde romantiques, et leur musique assez insignifiante combine l'humour bourgeois allemand et la mélodie coulante des Italiens; ils jouissent encore d'une grande popularité auprès du public allemand.

Edward J. DENT.

BIBLIOGRAPHIE

COEUROY, A., *Weber*, Paris, 1925.

KAPP, J., *Weber*, Stuttgart, 1922.

MOSER, H. J., *Geschichte der deutschen Musik*, Stuttgart,
3 vol., 1920-1924.

SCHNOOR, H., *Weber, Gestalt und Schöpfung*, Dresde, 1953.

L'OPÉRA EN FRANCE A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

IL est permis de couper en tranches l'histoire politique et militaire en délimitant les époques avec rigueur, mais il n'en va plus de même quand il s'agit des arts. Chaque période écoulée, de l'avènement d'un roi à la fin d'un règne — ou d'un régime —, ne correspond pas nécessairement à quelque changement décisif dans les modes d'expression de la pensée, dans l'évolution des genres et des écoles. Au fil des jours, quelques faits souvent inaperçus et négligés des observateurs contemporains préparent sourdement ce qui ne se manifestera que longtemps après avec éclat. Bien que tout se tienne et s'enchevêtre, causes et effets, tout semble se simplifier avec le recul des années, car la postérité ne connaît du passé que ce qui a survécu; mais l'historien de l'art doit se souvenir que jamais rien ne s'est rompu tout net, qu'au contraire, dans un domaine où tout est mouvant parce que tout est vie, il y a péril d'erreur chaque fois que, par besoin de clarté, on veut établir des divisions tranchées.

Aussi ne saurait-on dire exactement où et quand prit naissance le mouvement romantique. Il faut pourtant choisir, et l'on fixe ordinairement le lieu en Allemagne et la date environ 1776, car, cette année-là, Klinger engagea la lutte contre le rationalisme avec sa tragédie *Sturm und Drang* dont le titre, au moins, définit les tendances et la violence de ce courant d'idées : tempête et passion. Mais comme tout ce qui semble nouveau, ce mouvement n'était qu'un aboutissement, et l'on a pu, sans rien forcer, montrer du romantisme chez les classiques, dans les opéras de Mozart, par exemple, comme Émile Deschanel fit des tragédies de Corneille et de Racine. Hoffmann et Musset ont revendiqué Don Giovanni pour un ancêtre de leurs héros. Les deux orages, l'éruption du volcan des *Indes galantes* annoncent certes Berlioz par leurs feux et

leur tonnerre, mais tout autant parce que Rameau sait associer le reflet des passions humaines aux violences de la nature lorsqu'il les peint.

Le plus profond bouleversement des sociétés ne parvient jamais à tout détruire radicalement; des hommes survivent et prolongent dans les temps nouveaux les choses du passé. Dans le domaine de l'art lyrique qui nous occupe ici, le romantisme français n'eût pas été ce qu'il fut sans la venue de Gluck à Paris en 1773, sans les batailles qui s'ensuivirent. Les effets de la « réforme » que Gluck crut faire subir à son art et qui marqua son époque, s'ils furent très loin d'être tels que le réformateur les avait voulus, durèrent pendant toute la période romantique et se prolongèrent même assez longtemps pour que Debussy, en 1903, jugeât encore utile de les combattre. Il reprocha au chevalier Gluck d'avoir engagé pour plus d'un siècle la musique française en des chemins où elle risquait de se perdre à jamais, et de « l'avoir fait tomber dans les bras de Wagner ». A quoi Pierre Lalo ajoutait non sans raison qu'*Alceste* avait d'abord ouvert la route à *Robert le Diable*, et *Armide* à *Lucie de Lammermoor*.

On chercherait en vain, en effet, dans l'histoire du théâtre lyrique sous les règnes de Napoléon I^{er}, de Louis XVIII, de Charles X et de Louis-Philippe, trace d'une réaction violente contre les idées et les goûts de l'âge précédent (sauf une exception sur laquelle on reviendra). L'évolution est lente et continue, mais il ne s'agit pas de révolution. Rien de comparable entre ce qui se passe à l'Opéra, aux Italiens, à l'Opéra-Comique, et ce qui a lieu, au même moment, au Théâtre-Français et à la Porte-Saint-Martin. Point de préface de *Cromwell*, point de bataille d'*Hernani*, point, non plus, de ces disputes que soulèvent les toiles de Delacroix, la *Barque de Dante*, ou les *Massacres de Scio*. Cependant un étudiant isolé, candidat au prix de Rome, fait jouer la *Fantastique* au concert le 5 décembre 1830. Succès sans lendemain, refroidi dès que s'éteignent les applaudissements de ses rares amis. Il faudra du temps pour que Théophile Gautier — qui, seul, se montra plus clairvoyant que les autres écrivains romantiques — ose comparer Berlioz à Hugo et à Delacroix. Mais, le 10 septembre 1838, sans que les champions de l'école lui accor-

dassent leur soutien, Berlioz allait être témoin à l'Opéra de l'irréremédiable chute de son *Benvenuto Cellini*, seul drame lyrique véritablement romantique que la France eût encore produit, et qui allait disparaître au bout de trois représentations. Conséquence : c'est de l'étranger, c'est d'Italie, d'Allemagne, que viendront presque tous les musiciens de théâtre — les seuls d'ailleurs, à peu près, auxquels on s'intéresse. Car il n'y a guère alors que l'opéra et l'opéra-comique, presque point de « musique pure », musique de chambre ou symphonique. Mais on adore — le mot n'est point excessif — la virtuosité sous toutes ses formes ; on se passionne pour l'archet de Paganini, pour les acrobaties pianistiques — et chez Liszt comme chez Chopin, c'est l'interprète que l'on met au-dessus du compositeur. Au théâtre, c'est l'âge d'or du *bel canto*. Il est vrai qu'on vit rarement en un quart de siècle autant de chanteurs et de cantatrices remarquables. Les troupes de l'Opéra et des Italiens (l'on passe volontiers de l'une à l'autre, et le répertoire se prête à ces échanges) réunissent d'illustres artistes. Il suffit de nommer Mmes Pasta, Damoreau, la Grisi, la Malibran, Pauline Viardot, Rosine Stoltz, Falcon, Sontag, Schröder-Devrient, Dorus. Et parmi les hommes, Lablache, Duprez, Levasseur, Mario, Tamburini, Roger, Nourrit, Rubini... On porte aux nues les interprètes, mais on ne respecte guère les chefs-d'œuvre. On les triture pour les accommoder au goût du jour ; on ajoute un finale postiche à *Don Juan*, et le *Freischütz* se métamorphose en *Robin des Bois*. Ce qui importe, c'est que le ténor ait au bon moment — vers le milieu du spectacle — son *ut* de poitrine, et les librettistes doivent tenir compte de ces nécessités, comme ils doivent absolument faire que l'on danse assez tard pour que les abonnés assistent au ballet en sortant du cercle. Pour avoir prétendu rompre cet usage sacro-saint, Wagner, en 1861, subira la plus humiliante des défaites.

Tout cela n'est d'ailleurs point une nouveauté : les traditions se conservent au théâtre, et plus encore sur les scènes lyriques que sur les autres. Pourtant il y a, entre le bourgeois de la monarchie de Juillet, abonné à l'Opéra, et son aïeul le bourgeois gentilhomme, une différence : M. Jourdain, depuis quarante ans, « disait de la prose sans qu'il en sût rien », et M. Joseph Prudhomme

croit, en écoutant *la Muette de Portici*, entendre une musique révolutionnaire et romantique, alors qu'il ne peut supporter *Benvenuto Cellini*. Joseph Prudhomme est sûr de lui, sûr de ne point se tromper. Mais cette musique de Berlioz, cependant, (Debussy le remarque) doit beaucoup à Gluck, que Berlioz admire religieusement, et beaucoup à Meyerbeer, qu'il déteste passionnément. Nous nous en apercevons aujourd'hui sans doute possible; les contemporains n'en voient rien. D'ailleurs, fût-on révolutionnaire ou anarchiste — c'est-à-dire, entre 1830 et 1840, romantique — on n'en est pas moins le fils de quelqu'un et l'on doit parfois autant à ses adversaires qu'à ses amis.

Les genres, à cette époque, sont peu tranchés — ce qui n'est point un malheur : comment classer *Don Juan* ? —, mais l'Opéra-Comique ne va plus garder le monopole des ouvrages de tour familial : à l'Académie royale de musique, les dieux de l'Olympe cèdent la place aux personnages historiques, le cothurne disparaît, les grands premiers rôles chaussent la botte à revers. A la vérité, c'est bien plus dans les livrets, la mise en scène et les accessoires que le romantisme se manifeste au théâtre lyrique : les partitions n'en laissent souvent voir que fort peu de traces. Mais on aime assister à d'interminables défilés; il faut sur la scène de l'Opéra des chevaux, une meute, des patineurs — au risque de n'entendre plus la musique — et un critique parle à ce propos « d'Opéra-Franconi ». Scribe, Saint-Georges, Planard excellent à fournir au musicien prétexte à ces intermèdes que le public attend et qui, avec les vocalises du soprano et le morceau de bravoure du ténor, assurent le succès de l'ouvrage.

On est moins exigeant à la salle Favart. Boieldieu y continue Monsigny, et c'est là que se maintient le mieux la tradition française. Assurément les maîtres étrangers morts ou vivants ne sont pas exclus, mais c'est à l'Opéra-Comique qu'Auber, Herold et bientôt Gounod avec *le Médecin malgré lui*, remplissent le rôle de mainteneurs des formes spécifiquement françaises, tandis que l'Opéra devient cosmopolite.

Cosmopolite, mais point universel, comme le voulait Gluck. Car on s'y efforce surtout de plaire à la masse, et l'on sacrifie, pour y réussir, toute originalité, on en

bannit tout ce qui marque profondément un caractère national. Auber reste Français en traitant un sujet italien avec *la Muette* ; Rossini reste Italien en écrivant la musique de *Guillaume Tell* inspiré du drame de Schiller ; mais dès 1830, Meyerbeer a déjà depuis longtemps mérité les remontrances de Weber, son condisciple chez l'abbé Vogler, qui lui reprochait amèrement de n'être plus Allemand sans pouvoir espérer malgré cela égaler les maîtres italiens qui, eux, n'ont rien renié de leurs origines. Par ces raccourcis, ces chemins de traverse, on parvient plus vite à une gloire viagère ; mais on sacrifie ce qu'un artiste possède de plus précieux. Et quand on entend sans parti pris le quatrième acte des *Huguenots*, on mesure l'étendue de ce que Meyerbeer a volontairement perdu. Lui, et quelques autres avec lui, qui nourrissent les mêmes ambitions, les mêmes illusions...

Sous l'Empire, des survivants de l'Ancien Régime avaient, eux aussi, tenu l'emploi de mainteneurs, et transmis aux jeunes musiciens de ce temps ce qu'il convenait à la musique française de retenir de ses traditions passées et de l'influence de Gluck. Méhul et Gossec avaient traversé la tourmente ; le premier mourut en 1817, le second en 1829. Ils n'écrivaient plus, mais ils prodiguaient les conseils autour d'eux et, surtout, on continuait de jouer leurs ouvrages où l'on cherchait des exemples. L'on représentait aussi à l'Opéra ceux de Catel, de Lesueur, de Cherubini ; et si certains titres (*les Abencérages*, de Cherubini, en 1813, et, dès 1803, *les Bardes ou Ossian* de Lesueur) ont déjà le parfum du romantisme, la musique en est telle, à peu près, qu'elle aurait été faite cinquante ans plus tôt. Assurément, si le nom de Lesueur est encore aujourd'hui familier parmi les amateurs de musique, c'est parce que Berlioz, son élève, a reconnu qu'il devait beaucoup à son vieux maître. Cherubini est venu jusqu'à nous grâce à la pureté de son style quelque peu froid, mais d'une élégance qui lui valut les suffrages de Haydn et même de Beethoven. Mais lui, ne comprit rien aux symphonies du maître de Bonn, et moins encore à ses derniers quatuors. L'ouverture d'*Anacréon* paraît quelquefois de nos jours dans les concerts, mais les opéras de Cherubini sont tombés dans l'oubli, tout comme ceux de Catel.

Jusqu'en 1813, Grétry se survit sans rien produire ;

toutefois on joue beaucoup ses ouvrages, et Elleviou doit aux rôles de Blondel (dans *Richard Cœur de Lion*) et d'Azor (dans *Zémire et Azor*) les meilleurs succès de sa carrière. Mais c'est Spontini qui, le premier, semble prendre intérêt aux tendances nouvelles. Est-ce à dire qu'il soit un véritable romantique ? Spontini, né en 1774 et qui mourra en 1851, passe sa jeunesse en Italie, sa patrie, et se plaît d'abord dans l'imitation de Cimarosa. Il gagne la protection de Joséphine, peu après son arrivée à Paris en 1803, et se lie en même temps avec Jouy qui lui donne le livret de *la Vestale*, destiné d'abord à Boieldieu (qui n'en voulut pas), puis également refusé par Cherubini. Il arrive aux plus fins de se tromper ; mais peut-être ni Boieldieu ni Cherubini n'eussent fait de ce livret ce que Spontini sut en tirer. Il s'appliqua à obtenir des effets expressifs que nul avant lui n'avait réussis. Le 15 décembre 1807, *la Vestale* remportait à l'Opéra un succès d'enthousiasme extraordinaire et durable, et l'ouvrage recevait le grand prix décennal de composition que venait de créer Napoléon. Lesueur voyait ainsi *la Vestale* préférée aux *Bardes*, bien que Napoléon eût marqué son estime pour cet opéra. Deux ans plus tard, Spontini faisait représenter *Fernand Cortez* qui n'eut guère moins de succès, mais ne put se maintenir aussi longtemps que *la Vestale*. Bien qu'il eût obtenu la direction du Théâtre-Italien au retour des Bourbons, Spontini quitta la France en 1820 pour devenir directeur de la musique à la cour de Prusse. Il revint à Paris en 1842, découragé, assombri, et sa santé irrémédiablement ébranlée. Il se retira à Majolati, son village natal, pour y mourir. Berlioz a loué non sans quelque excès les beautés « grandioses » de *la Vestale* ; l'art de Spontini est néanmoins grand, et le plan quasi géométrique de ses ouvrages ne gêne pas l'expression des sentiments passionnés qu'il sait traduire avec une chaleur nouvelle, et déjà bien romantique. *Fernand Cortez* va donner le modèle, bientôt trop suivi, de l'opéra historique à grand spectacle. Spontini n'en est point responsable autant que Jouy, son librettiste. Son mérite — car c'en est un, et d'importance — d'avoir réussi la scène de la révolte, ne doit point lui être imputé à grief parce que d'autres, en si grand nombre, crurent devoir l'imiter.

Descendant d'une illustre famille napolitaine, Michele-

Enrico Carafa di Colobrano (1787-1872), ayant suivi la carrière des armes, était devenu officier d'ordonnance de Murat lorsqu'il quitta l'armée pour se vouer à la musique. En 1822, *le Solitaire* triomphait à l'Opéra-Comique. Il y demeura fort longtemps; *Masaniello* en 1828 confirma le succès de Carafa; mais *la Muette de Portici* d'Auber allait faire oublier *Masaniello*, et ce qui était arrivé avec le sujet napolitain se renouvela en 1829 avec *le Nozze di Lammermoor*, supplantées six ans plus tard par la *Lucia* de Donizetti. L'héroïne de Walter Scott ne réussissait pas mieux au malheureux Carafa que le pêcheur d'Amalfi.

Adrien Boieldieu, né à Rouen en 1775, fut presque un autodidacte, mais s'il ne reçut d'autres leçons que celles de l'organiste Broche, et trop vite interrompues, il sut profiter des conseils que les grands maîtres — Méhul, Cherubini, rencontrés chez Érard, son protecteur, — lui donnèrent bien volontiers, car ils reconnurent en lui un musicien de race. Garat, en interprétant ses romances, lui valut ses premiers succès dans les salons. Il en eut bientôt d'autres au théâtre avec *la Dot de Suzette* (1795) et *la Famille suisse* (1797). Moins heureux avec les ouvrages qui suivirent, il retrouva la faveur du public avec *le Calife de Bagdad* (1801), puis avec *Ma tante Aurore*, en 1803. Mais cette même année, il épousait la danseuse Clotilde Malfleurai et, résolu à fuir d'incessantes querelles de ménage, il acceptait bientôt la place de compositeur de la cour à Pétersbourg où il demeura jusqu'en 1810. Rentré en France, il donna *Jean de Paris* en 1812 à l'Opéra-Comique, et ce fut un triomphe. *Le Nouveau Seigneur du village*, en 1813, *le Petit Chaperon rouge*, en 1818, connurent une semblable fortune. Enfin le 10 décembre 1825, *la Dame blanche* était accueillie avec des transports d'enthousiasme tels qu'on en avait bien rarement vu. Enthousiasme mérité, et que l'ouvrage retrouve à chaque reprise au bout de cent vingt ans, car il n'a rien perdu de sa fraîcheur. L'art de Boieldieu est tout de spontanéité et de naturel : il s'épanouit lorsqu'il rencontre un livret comme celui de *la Dame blanche*, que Scribe avait tiré de *Guy Mannering*, de Walter Scott. Sans doute bien des détails ont vieilli dans ce livret; mais la musique point; elle est un chef-d'œuvre de verve, de grâce légère qui a fait dire en Allemagne que Boieldieu était un Mozart français. La scène de la vente dans *la Dame blanche* reste un modèle

inégalé. Et il ne faut pas oublier non plus *les Voitures versées*, qui furent créées en 1808, et dont une récente reprise à l'Opéra-Comique a montré que Boieldieu avait su y mettre (non seulement dans l'air demeuré célèbre « *Apollon toujours préside — Au choix de mes voyageurs* », et des variations sur *Au clair de la lune*) autant d'esprit que d'habileté. Il donna encore *les Deux Nuits* en 1829; elles n'eurent qu'un succès d'estime. Il devait mourir d'une laryngite tuberculeuse en 1834.

Son rival, Nicolo Isouard (1775-1818) était venu de Malte à Paris où, sous son prénom, il acquit la célébrité grâce au succès de deux de ses cinquante ouvrages : *Cendrillon*, créé en 1810, et *le Billet de loterie* l'année suivante. *Le Tonnelier* n'était assurément point sans mérites, non plus que *Jeannot et Colin* (1814) ni, la même année, *Joconde*, deux ouvrages écrits sous l'effet de la jalousie que le retour de Boieldieu avait fait naître chez Nicolo, et qui lui fut profitable.

On jouait encore il y a vingt ou trente ans, pour les débuts dans les théâtres de province, *le Maître de chapelle* que Ferdinand Paer, né à Parme en 1771 et mort à Paris en 1839, composa en 1821, le seul de ses quarante-trois opéras qui survécut; encore n'en donnait-on traditionnellement que le premier acte, tout à fait digne de cette faveur, et si bien qu'on regrettait de n'en point connaître la suite. Napoléon, qui appréciait Paer, le nomma chef d'orchestre impérial; Paer précéda Rossini à la direction du Théâtre-Italien.

De tous les musiciens de ce temps, Rossini est celui dont la popularité fut la plus grande et la plus durable, celui dont l'influence s'exerça le plus loin et le plus longtemps. On lui en tint grief : le succès a sa rançon. Tous les reproches qu'on lui fit n'étaient point immérités; mais il est incontestable qu'il fut un des maîtres de l'opéra et qu'il manquerait un des chapitres les plus importants à l'histoire de l'art lyrique si Rossini n'en avait point fourni la matière.

Né à Pesaro, sur l'Adriatique, en mars 1792, il fut l'élève de l'abbé Mattei au lycée philharmonique de Bologne, comme Donizetti, mais il abandonna les études aussitôt qu'il sut à peu près le contrepoint, ce qu'il estimait suffisant pour écrire des opéras. Ses ennemis tirèrent plus tard argument de cette préparation incomplète.

Il serait plus juste de constater que Rossini posséda plus que nul autre un véritable génie de l'improvisation. Souvent, trop souvent peut-être, il s'en contenta par nécessité, parce que, pressé par le temps, il dut aller vite; par paresse d'autres fois. Car ce musicien prodigieusement fécond garda toujours, il l'avoue, un fond de paresse, et c'est au point que l'on se demande si cette paresse ne lui fut pas bienfaisante, en somme, puisqu'elle stimula son génie. Il a dit lui-même que, joint à la nécessité de gagner sa vie, ce défaut était responsable des broderies échevelées et des répétitions qui abondent dans ses ouvrages. On ne s'en plaint pas toujours : il y a dans le style de Rossini une véritable science d'utiliser ces facilités. Le finale du premier acte du *Barbier de Séville* en est un exemple typique, et génial. Quand on examine la structure de cette scène, à partir de l'entrée de la garde, on est frappé par la simplicité des moyens mis en œuvre. Il n'est guère de texte musical plus clair, et dont le développement repose plus complètement sur la répétition pour ainsi dire calquée des mêmes motifs que l'ensemble « *Freddo ed immobile, come una statua* ». Mais ce que l'analyse ne révèle point, c'est le prodigieux effet qu'en donne l'exécution. Ce *crescendo* (a-t-on assez plaisanté Rossini sur l'emploi qu'il en fait!) est une des réussites les plus étonnantes du théâtre lyrique. Car il y a dans ce passage non seulement un accord complet du sens des mots et de la musique, mais aussi quelque chose de supérieurement bouffon qui tient à ce que, non content de répéter ces mêmes phrases, Rossini accentue par le *crescendo* des reprises qui, de fastidieuses qu'elles risquaient de paraître, deviennent, grâce à cette progression, démesurément comiques. On n'insistera pas ici sur chacune des œuvres lyriques. Ce qu'il importe de retenir, c'est le rôle si important que tint Rossini dans l'histoire de l'art lyrique français. Il était déjà célèbre lorsqu'il vint à Paris : *l'Échelle de soie* (1812), *Tancrède* (1813), *l'Italienne à Alger*, la même année, *le Turc en Italie* (1814) et surtout *le Barbier de Séville* (1816), *Othello* (1816), *Cendrillon* (1817) et *la Pie voleuse* la même année, *Moïse en Égypte* (1818), *Semiramis* (1823) pour s'en tenir à ses succès les plus marquants, lui avaient valu d'être le musicien le plus joué non seulement en Italie, mais à Londres, à Vienne, à Paris comme à Rome, à Venise

et à Milan. Au mois d'octobre 1824, il arriva à Paris, venant de Londres, où, en cinq mois, il avait amassé une petite fortune, et prit la direction du Théâtre-Italien. Administrateur médiocre, il ne réussit pas à y ramener la prospérité. La Rochefoucauld le fit nommer intendant de la musique royale et inspecteur général du chant, postes qu'il conserva jusqu'à la révolution de Juillet. Pendant ce temps, il tira de quelques-uns de ses anciens ouvrages de nouvelles moutures : *Moïse*, en 1827, dont la « prière » devint aussitôt populaire; d'une pièce de circonstance, écrite pour le sacre de Charles X, *le Voyage à Reims*, remaniée en y ajoutant des fragments de *Matilde di Sabran*, créée à Rome en 1821, il fit un opéra bouffe plein de vivacité et de belle humeur, *le Comte Ory*, dont la partition est une de ses meilleures réussites. Mérite d'autant plus grand que Scribe, s'inspirant de la vieille chanson picarde pour son livret, l'assaisonna de banalités. La musique de Rossini fait passer sur ces platitudes.

Le 3 août 1829 reste une des dates mémorables de l'art lyrique français : ce soir-là l'Opéra donna la première représentation de *Guillaume Tell*. Le public marqua d'abord quelque hésitation devant un ouvrage où il ne retrouvait plus son Rossini : celui du *Barbier*. Mais bien vite ce fut un succès qui alla s'amplifiant lorsque l'on comprit mieux. Le compositeur avait voulu donner à sa partition la couleur locale (ce dont on s'était fort peu soucié jusqu'ici, et qui était bien une nouveauté romantique). Il avait allégé, simplifié l'écriture des parties vocales, donné plus d'importance et de vie à l'orchestre, et affirmé dès l'ouverture, qui est une véritable symphonie, le rôle capital qu'il lui destinait. Par ce qu'il apportait de nouveau, l'influence de *Guillaume Tell* fut considérable.

Peut-être — on l'a souvent dit — Rossini retarda-t-il le développement de l'école française. Mais on trouve dans *Guillaume Tell* des exemples qui furent profitables, qui l'auraient été davantage si, Rossini ayant cessé d'écrire, Meyerbeer n'était venu exercer une influence toute différente. Il vint à Paris précédé, lui aussi, d'une réputation déjà bien établie par le succès d'*Il Crociato in Egitto*, créé à Venise en 1824, et ce fut Sosthène de La Rochefoucauld, surintendant des théâtres, qui l'y appela en 1826. Il allait y demeurer — sauf quelques séjours en Alle-

magne — plus de seize ans. Giacomo Meyerbeer (Jacob Liebmann Beer : il adjoignit à son patronyme le nom d'un parent, Meyer, dont il fut l'héritier), né à Berlin en 1791, fit ses études chez l'abbé Vogler en même temps que Weber. Ses premiers ouvrages n'eurent guère de succès; il voyagea, passa quelque temps à Vienne, à Prague, gagna l'Italie sur le conseil de Salieri et se mit à écrire dans le style italien qu'il s'assimila au point de s'attirer les reproches de « trahison » que lui fit Weber. Trahison, c'était certes beaucoup dire; mais Meyerbeer eut le don prodigieux de s'assimiler toutes choses jusqu'à paraître changer de personnalité. Une demi-douzaine d'ouvrages italiens, donnés avec plus ou moins de succès, jalonnent les débuts de sa carrière. *Il Crociato* allait connaître une fortune plus vive; mais l'incroyable réussite de Meyerbeer date vraiment de *Robert le Diable* que représenta l'Opéra le 22 novembre 1831. Réussite qui inquiéta Rossini au point de le faire renoncer à tout jamais au théâtre. *Les Huguenots* (Opéra, 29 février 1836), *le Prophète* (16 avril 1849), enfin, un an après la mort du compositeur, *l'Africaine* (28 avril 1865) ont été les opéras le plus souvent joués, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle et dans le monde entier. A l'admiration excessive généralement témoignée à Meyerbeer (bien que Berlioz, Schumann et Wagner, pour ne citer que trois musiciens, aient contesté ses mérites et refusé de voir en lui un véritable artiste) succéda plus tard une défaveur aussi vive, et par cela même également excessive. Il est certain qu'avec la complicité de Scribe, librettiste qu'on eût cru mis au monde pour collaborer avec lui, Meyerbeer, courtisan du succès, n'a rien négligé pour réussir à tout prix. Ses œuvres offrent un mélange singulier de trouvailles ingénieuses et de vulgarité. Il sut son métier admirablement; il eut le don de l'invention mélodique, et mania l'orchestre avec une habileté consommée, bien que trop souvent avec lourdeur. Mais cette science et ces dons, il les gâta non point tant par sa facilité (il travaillait longuement ses ouvrages, et il a, en somme, très peu produit au regard de tant de ses contemporains) que par le besoin de séduire la foule en lui offrant ce qu'elle attendait, en cherchant à satisfaire les goûts les plus médiocres. Il lui a manqué une conscience artistique qui l'eût gardé de montrer dans ses ouvrages ce que Ber-

lioz a pu nommer « des ficelles grosses comme des câbles ». On le déplore d'autant plus qu'il a quelquefois oublié de prendre ces précautions intéressées, et qu'alors il a laissé voir le musicien qu'il aurait pu être.

L'aventure de Gaetano Donizetti ressemble par plus d'un trait à celle de Meyerbeer. Né à Bergame le 29 novembre 1797, il eut le même maître que Rossini, il témoigna d'une précocité et d'une fécondité surprenantes. En 1818, il donnait à Venise son premier opéra, *Enrico, conte di Borgogna*, où il imitait assez habilement Rossini. Il écrit trois partitions par an, et connaît des succès suivis de déboires. Lorsqu'il arrive à Paris, en 1835, pour y donner *Marino Faliero*, il est déjà l'auteur célèbre de *Zoraïde di Granata* (1822), *la Zingara* (1822), *la Regina di Golconda* (1828), *Anna Bolena* (1831), *l'Elisir d'amore* (1832), *Parisina* (1833), *Torquato Tasso* (1833), *Lucrezia Borgia* (1834), *Maria Stuarda* (1834), et de dix ou quinze autres opéras. Mais *Marino Faliero*, créé au Théâtre-Italien, est écrasé par le succès des *Puritains*, de Bellini, donné cette même année. Donizetti ne se décourage point, et fait représenter à Naples *Lucia di Lammermoor* le 26 septembre 1835. La mort de Bellini, survenue deux jours plus tôt, lui laisse le champ libre. Il revient à Paris en 1840 et y crée en quelques mois trois ouvrages. La censure napolitaine ayant interdit son *Poliuto*, cet ouvrage devient *les Martyrs*, à l'Opéra de Paris où il n'a qu'un demi-succès; mais il se relève, comme il arrive aussi à *la Fille du régiment* à l'Opéra-Comique. Ce fut la danseuse Carlotta Grisi qui, débutant dans le divertissement du second acte de *la Favorite*, assura le succès de l'ouvrage. Comme *la Fille du régiment*, *la Favorite* allait être jouée plus de mille fois, et point à cause des mérites d'une ballerine. En 1843, *Don Pasquale*, opéra bouffe créé à Paris, alla aux nues tandis que *Linda di Chamounix* triomphait à Vienne. Donizetti donna à Naples *Catarina Cornaro* (1844) et *Dom Sébastien* à Paris, qui n'eurent qu'une médiocre fortune.

Donizetti, nommé maître de chapelle de la cour de Vienne en 1842, dirigeait en même temps le Conservatoire de Naples. Le surmenage, la fatigue de déplacements répétés, eurent raison de sa santé. Il donna des signes d'affaiblissement mental et passa les dernières années de sa vie dans la mélancolie. Il s'éteignit dans sa ville natale

le 8 avril 1848. Il laissait plus de soixante-dix opéras, et cette fécondité fut son ennemie, car il se contenta toujours à trop bon marché. *Lucia* reste son meilleur ouvrage : il y a montré dans le sextuor mieux que de l'habileté et il a trouvé quelques thèmes dont la sensibilité passionnée le fit parfois comparer à Musset. Son tempérament dramatique lui dicta ses meilleures pages, et celles-ci ont montré la route à Verdi.

Tout différent fut Vincenzo Bellini qui naquit en Sicile, à Catane, le 3 novembre 1801 et mourut prématurément à Puteaux le 24 septembre 1835, emporté par la phtisie. A vingt-six ans, *il Pirata* lui avait valu à la Scala un succès décisif. C'était son troisième ouvrage. *La Straniera*, en 1829, fut encore plus chaudement accueillie, mais *Zaira* échoua à Paris. *I Capuleti e i Montecchi*, à Venise, *la Sonnambula* à Milan, vengèrent cet échec, et la même année 1831, à la Scala, la *Norma* fit fureur. Après avoir donné avec un succès moindre *Beatrice di Tenda* en 1833, Bellini s'installa à Paris. Il écrivit *les Puritains*, qui furent créés aux Italiens en 1835 avec un succès triomphal. Mais le malheureux était déjà près de la mort. On lui a fait reproche de la faiblesse de ses accompagnements. Il est certain qu'il y a tout à la fois une grande monotonie et bien du vide dans son orchestre : il écrit pour les voix et néglige le reste. Mais avec quelle pureté, avec quel bonheur aussi, Bellini infléchit la courbe de la ligne mélodique ! La grâce merveilleuse de ses cavatines fait aujourd'hui encore les délices des auditeurs qui restent sensibles au chant. Dans l'air « *Nel furor delle tempeste* » d'*il Pirata*, qui fut un des triomphes du ténor Rubini, la modulation a déjà tout le charme que Bellini saura donner à l'invocation de *Norma* : « *Casta diva* », l'une des plus suaves cantilènes qui aient jamais été écrites. Bizet qui adorait *Norma*, mais qui était choqué par la pauvreté de l'instrumentation, voulut réorchestrer l'ouvrage. Il y renonça bien vite et dit : « Assurément, ce que j'avais fait était mieux, mais ce n'était plus *Norma* ! » Il y a chez Bellini quelque chose d'aérien, de fragile, qui est inimitable et miraculeux au point qu'on n'y peut rien changer, fût-ce le plus léger détail, sans tout détruire.

On est aujourd'hui fort injuste pour Daniel-François-Esprit Auber. Le dernier de ses prénoms fut comme un talisman : il y eut rarement homme plus spirituel, et

sa musique se ressent de cette qualité — qu'on lui imputa parfois à crime, comme s'il avait été incapable de rien prendre au sérieux. Ses boutades l'ont fait croire : il a dit de la musique qu'il l'avait passionnément aimée tant qu'elle avait été sa maîtresse, mais qu'il l'aimait moins depuis qu'il l'avait épousée. Il se vantait aussi de n'avoir aimé que les femmes et les chevaux. Mais le musicien qui a écrit *le Domino noir* et *Fra Diavolo* tient une place fort honorable dans l'histoire de l'art lyrique français. Précisément Charles Malherbe a pu comparer son œuvre — dix grands opéras et trente-sept opéras-comiques, au total cent trente-deux actes — à un jardin à la française où tout est ordonné avec soin, où les allées sont tirées au cordeau. Il était ennemi de tout excès, et à quatre-vingt-neuf ans, il disait : « Il ne faut d'exagération en rien : j'ai trop vécu ! ». Mais il travaillait encore, et comme l'Opéra avait repris *la Muette de Portici*, il dit après la répétition générale : « Si maintenant on me donnait cet ouvrage à faire, je l'écrirais tout autrement. » Tel était l'homme, et telle est bien sa musique. Il fut, en plein xix^e siècle, un héritier français de Haydn, dont il eut la souple bonhomie, mais à laquelle il joignit l'esprit le plus malicieux. Auber avait très modestement commencé à écrire pour des théâtres d'amateurs, *l'Erreur d'un moment*, pour une société du Marais en 1805, *Jean de Couvin*, pour le prince de Chimay en 1812. Ce ne fut que son sixième ouvrage, *Emma*, créé salle Feydeau en 1821, qui connut le succès : on le joua, en dix ans, cent quatre-vingt-une fois. *La Neige*, en 1823, réussit pareillement ; mais les œuvres suivantes tombèrent. Cependant, en 1824, *le Concert à la cour*, où il parodiait finement l'opéra italien dans le grand air à vocalises « *Entendez-vous au loin l'archet de la folie ?* » tint l'affiche jusqu'en 1838 et fut joué deux cent sept fois. On le reprit plus tard avec succès. *Le Maçon*, en 1825, allait connaître fortune meilleure encore : on continua de le donner jusqu'en 1900. Mais, dans le genre léger, ce furent *Fra Diavolo*, créé salle Ventadour le 28 janvier 1830 et *le Domino noir*, le 2 décembre 1837, qui maintinrent le plus longtemps le nom d'Auber au répertoire de l'Opéra-Comique : le premier de ces ouvrages atteignit la millième représentation, le second la dépassa largement ; la grâce légère de leur style fit leur longue réussite.

Ce style a passé de mode, cela n'est point contestable; mais si l'influence de Rossini et celle de Boieldieu sont manifestes chez Auber, il y a autre chose en lui, qui est bien personnel : une ironie qui n'appuie jamais, une nuance encore plus fugitive de sentiment, tout ce qu'il faut pour plaire à la masse des auditeurs, mais tout ce qui peut, aussi, satisfaire les délicats. Il n'est pas surprenant que ce sceptique ait moins réussi dans le grand opéra que dans les ouvrages de demi-caractère, surtout en un moment où, à défaut d'émotion sincère, les compositeurs qui travaillaient dans le genre sérieux se montraient prodiges de pathétique à grand effet. Ce fut Auber cependant (mais grâce au livret de Scribe et Germain Delavigne) qui, le 29 février 1828, donna un grand opéra sur un sujet tiré de l'histoire moderne. *La Muette de Portici* ouvrait dans l'histoire de l'art lyrique une voie nouvelle, et l'on a vu déjà que Rossini et Meyerbeer suivirent immédiatement Auber. *La Muette*, en soixante-quinze ans, atteignit cinq cents représentations à l'Opéra; cependant on ne l'a point reprise. Bien plus que les opéras-comiques d'Auber, son grand opéra a vieilli; mais si l'on se replace dans le temps où il fut créé, on comprend que l'abondance mélodique, la facilité des airs, la diversité et l'entrain des scènes aient charmé le public. Ces qualités se retrouvent dans *l'Ambassadrice* (1836), *les Diamants de la couronne* (1841), *Haydée* (1847), *Manon Lescaut* (1856). De ce dernier ouvrage, l'air de « l'éclat de rire » est resté célèbre et revit presque chaque année au concours du Conservatoire.

Fromental Élie Halévy (1799-1862) n'a guère de commun avec Auber que d'avoir été, comme lui, un élève de Cherubini, et d'avoir partagé avec lui la faveur du public sous Charles X et Louis-Philippe, bien que, grand prix de Rome à vingt ans en 1819, il ait eu des débuts difficiles. Le succès finit par lui venir avec *Clari*, en 1829, au Théâtre-Italien. Il lui sourit bien plus encore avec *la Juive* qui, le 23 février 1835, obtint un véritable triomphe à l'Opéra. Le caractère sérieux, la générosité des sentiments d'Halévy, se révèlent dans un ouvrage qui fut cependant, comme tous ceux de cette époque, écrit avec le souci de faire briller les interprètes alors à la mode. On a pu dire des compositeurs de la période romantique qu'ils travaillaient « sur mesure » pour les

chanteurs. Cela est vrai : ce fut même Nourrit qui fournit à Scribe les paroles de l'air « *Rachel quand du Seigneur* », car il voulait choisir « les syllabes les plus sonores et les plus favorables à sa voix ». Scribe et Halévy y trouvèrent leur compte : peu d'airs ont été aussi souvent chantés. Le défaut de l'ouvrage est dans les répétitions de mêmes effets : c'est un défaut du temps ; mais il y a dans cette musique une sincérité qui, jointe au soin avec lequel elle est écrite, en rehausse la valeur. Elle fut montée par Véron et Duponchel, directeurs de l'Opéra, avec un luxe jusqu'alors inconnu : ils dépensèrent plus de cent mille francs pour les décors et les costumes, mais ils en furent récompensés grandement.

Après *la Juive*, Halévy écrivit encore *l'Éclair* (Opéra-Comique, 1835), *Guido et Ginevra* qui servit de début à Rosine Stoltz en 1838, *la Reine de Chypre*, dont le triomphe en 1841 égala celui de *la Juive*. En 1843, *Charles VI* dut sa popularité au refrain des strophes de Raymond : « *Guerre aux tyrans ! jamais en France jamais l'Anglais ne régnera !* » ; on les tourna contre Guizot au moment de l'affaire Pritchard. Dans une notice sur Froberger rédigée à la fin de sa vie, Halévy mit ces mots désenchantés : « Le souvenir des triomphes qui ne sont plus est pour certains musiciens si amer, qu'il semble les poursuivre comme un remords ». N'est-ce point à *la Juive*, aux beaux soirs de 1835, qu'il songeait vingt-cinq ans plus tard ?

Prix de Rome lui aussi, et admirablement doué, Ferdinand Hérold devait mourir en 1833 à l'âge de quarante-deux ans, au moment où l'on pouvait attendre de lui des œuvres d'une originalité qui eût marqué son époque. Mais si *la Gioventù di Enrico Quinto* (1815), du propre aveu de son auteur, ne « vaut rien », si *Charles de France*, écrit en collaboration avec Boieldieu, mit son nom en relief, si *la Clochette* (en 1817) fut jouée soixante-dix fois, si les ouvrages qui suivirent avec des fortunes diverses restent honorables, c'est avec *Marie*, en 1826, qu'Hérold obtint son premier grand succès. Oublié en France, cet opéra-comique est resté populaire en Allemagne sous le titre de *Heimliche Liebe*. Le 3 mai 1831, l'Opéra-Comique donnait *Zampa ou la Fiancée de marbre*. Le livret de Mélesville imitant de trop près celui que Da Ponte écrivit pour le *Don Juan* de Mozart, la tâche du musicien était

périlleuse. Hérold y mit de l'animation, de la grâce et de l'ingéniosité. L'ouvrage est aujourd'hui bien vieilli, et pourtant il exhale un parfum qui peut plaire encore. Il y a beaucoup plus de mérites dans *le Pré-aux-clerics*, et ce n'est pas seulement parce que Planard, le librettiste, eut, quatre ans avant Scribe, l'idée de tirer un opéra de la *Chronique du temps de Charles IX*, mais parce que les paroles et la musique forment un tout exempt des disparates que l'on rencontre dans *les Huguenots*, où le bon côtoie le pire. Si Hérold n'a point l'habileté de Meyerbeer, il a pour lui une grande sincérité; il sait émouvoir sans insister, et sa richesse mélodique lui permet de prodiguer d'heureuses trouvailles. Créé le 15 décembre 1832, *le Pré-aux-clerics* paraît encore de temps en temps à l'affiche de l'Opéra-Comique; il a, depuis bien longtemps, dépassé la millième représentation.

De la cinquantaine de partitions laissées par Adolphe Adam (1803-1856), la plupart sont aujourd'hui bien oubliées. *Le Châlet* (1834), *le Postillon de Longjumeau* (1836), *le Toréador* (1849), *Si j'étais roi* (1852) eurent cependant un succès qui se prolongea longtemps. Mais Adam s'est trop souvent abandonné à la facilité, parfois aussi à la vulgarité. Aussi bien dans son fameux *Noël* (son titre de gloire le plus durable, bien que le plus contestable) que dans ses ballets, on trouve un laisser-aller qui gâte les meilleures trouvailles d'un musicien habile mais trop complaisant à soi-même. Ainsi *Giselle* — qui d'ailleurs doit surtout à la chorégraphie de Coralli, et au souvenir de Carlotta Grisi, d'avoir survécu — renferme quelques thèmes qui eussent été charmants si Adam ne les avait liés à un contexte d'une insipide banalité, parfois même d'un goût déplorable.

Bien que le meilleur de sa gloire lui soit venu d'ailleurs, Berlioz a légitimement place parmi les musiciens de théâtre. Ce furent sans doute la nouveauté et l'éclat d'une orchestration bien faite pour surprendre les habitués de l'Opéra qui causèrent l'échec irréparable de *Benvenuto Cellini* le 10 septembre 1838. Au moins l'ouverture du *Carnaval romain* demeure-t-elle pour venger, au concert, le sort de l'opéra. Quelque vingt ans plus tard, Berlioz achevait la partition des *Troyens*, entreprise sur les instances de Liszt et de la princesse de Sayn-Wittgenstein pour doter la France d'un ouvrage qui fût pour

le monde latin ce que *l'Anneau du Nibelung* devait être pour le monde germanique : une épopée musicale. L'ouvrage attendit jusqu'en 1862 qu'un directeur l'acceptât; encore Carvalho exigea-t-il pour le monter au Théâtre-Lyrique que Berlioz renonçât à la première partie. Détachée, elle ne fut jouée qu'en 1890 à Karlsruhe, et en 1899 à l'Opéra, sous le titre de *la Prise de Troie*. La deuxième partie, *les Troyens à Carthage*, représentée le 4 novembre 1863, ne fut ensuite que rarement réunie à la première, l'ensemble étant d'une longueur qui rend difficile la représentation en une soirée. L'ouvrage, inégal, contient cependant quelques-unes des plus belles pages que Berlioz ait écrites : les airs de Cassandre, la scène muette d'Andromaque et d'Astyanax dans *la Prise de Troie*, les deux airs de Didon, le nocturne, la chasse, dans *les Troyens à Carthage*.

Béatrice et Benédikt, qui ne présente point cet excès de longueur et qui en outre est beaucoup plus uni, n'a cependant pas eu plus de chance : composé sur un livret que Berlioz avait tiré dès 1833 de *Beaucoup de bruit pour rien*, ce charmant ouvrage fut créé à Bade le 9 août 1862 et fort rarement joué depuis. Les quinze numéros dont il est fait sont tous, depuis l'ouverture enjouée et légère jusqu'à l'accord final, pleins de grâce et d'entrain. Gounod a loué en termes chaleureux le délicat nocturne. Il est regrettable que cet ouvrage demeure si négligé.

Félicien David (1810-1876), entraîné en Orient par sa foi saint-simonienne, en avait rapporté le goût de l'exotisme et une connaissance beaucoup moins superficielle que celle de ses contemporains, pour la plupart voyageurs en chambre. Il lui dut le succès de son « ode-symphonie » *le Désert* (1844). Au théâtre il tenta avec moins de chance de retrouver cette veine. Beaucoup plus tard cependant, en 1862, *Lalla-Roukh*, sur un livret inspiré de Thomas Moore, le vengea du demi-échec de *la Perle du Brésil* et d'*Herculanum*.

Plus jeune que Berlioz de huit ans, Ambroise Thomas (1811-1896) fut son rival heureux à l'Institut où il le devança et au théâtre où il lui barra la route. Élève de Lesueur, comme Berlioz, et comme lui prix de Rome deux ans plus tard, il essuya plusieurs échecs à la scène avant d'y briller avec *le Caïd* dont l'habileté de facture et la charmante légèreté triomphaient à l'Opéra-Comique

en 1849. Mais Ambroise Thomas visait plus haut : *le Songe d'une nuit d'été*, qui n'avait de commun que le titre avec la féerie de Shakespeare (mais où l'on voyait Shakespeare, Falstaff et la reine Elizabeth) eut du succès en 1850. Ambroise Thomas se tourna alors vers Goethe; pour lui, Carré et Barbier tirèrent de *Wilhelm Meister* le livret de *Mignon*. Créée en 1866, l'œuvre nouvelle devait être un des succès les plus vifs et les plus durables de l'Opéra-Comique. Elle n'a jamais quitté l'affiche, et, moins de vingt-huit ans après la première, elle atteignait la millième représentation. *Hamlet* fut à l'Opéra, en 1868, une réussite aussi complète. Après Shakespeare et Goethe, ce fut à Dante qu'Ambroise Thomas demanda l'inspiration d'une *Françoise de Rimini* (1882). Elle fut accueillie sans chaleur. Nul ne peut contester à Ambroise Thomas une remarquable habileté. Son malheur est d'avoir trop constamment cherché à plaire et consenti, pour cela, à sacrifier aux plus discutables exigences du public, au risque de tomber dans la sentimentalité.

Victor Massé eut moins d'ambition. Grand prix de Rome à vingt-deux ans, en 1844, il se contenta d'écrire des opéras-comiques et de les réussir — ce qui lui valut le fauteuil laissé vacant à l'Institut par la mort d'Auber : *les Noces de Jeannette*, en 1853, *Galathée*, l'année suivante, *la Reine Topaze* en 1856, *la Mule de Pedro* en 1863, attestaient son style élégant qui, par instants, fait songer à Gounod. *Galathée* et *les Noces de Jeannette* comptèrent parmi les plus grands succès de l'Opéra-Comique.

Cinq ou six des quatorze opéras de Charles Gounod (1818-1893) constituent l'apport le plus précieux de la musique française à l'art lyrique du xix^e siècle. On doit aussi à Gounod des ouvrages de tous les genres : musique religieuse, symphonies, musique de chambre, mélodies; dans tous il a montré les qualités les meilleures, mais tous ont pâli (peut-être injustement) par l'inévitable conséquence de l'immense popularité de ses chefs-d'œuvre scéniques. Ils sont trop connus pour qu'il faille insister sur chacun d'eux. La verve exquise du *Médecin malgré lui*, où, dès 1858, Gounod fait preuve d'originalité jusque dans son pastiche de Lully; *Faust*, en 1859, *Mireille*, en 1864, *Roméo et Juliette*, en 1867, lui ont valu une place exceptionnelle parmi les musiciens de théâtre. A ces ouvrages il faut ajouter *Sapho* (1851) et *Ulysse* (la même

année), parce que l'écriture des chœurs y est remarquable; de même *Philémon et Baucis* (1860), *la Reine de Saba* (1862), contiennent aussi de fort belles pages, et, dans *Polyeucte* (1878), la lecture de l'Évangile dans la prison est une réussite merveilleuse. Nous sommes aujourd'hui trop familiers de cet art pour mesurer exactement l'importance du rôle tenu par Gounod dans le troisième quart du xix^e siècle : il vint au moment précis où la musique française, à peine échappée de l'italianisme triomphant avec Rossini et ses successeurs, restait envahie par les opéras historiques selon la formule Scribe-Meyerbeer. Péril plus menaçant que le danger auquel elle avait failli succomber au temps de la querelle des Bouffons et de la guerre des Coins, des batailles entre gluckistes et piccinistes. Le style lumineux et si français de Gounod lui montra la voie du salut. Son succès à l'étranger rendit en outre à la France un immense service, mais peut-être moins grand que l'influence exercée sur ses compatriotes par la nouveauté de son art, fait d'équilibre autant que d'originalité.

Pour que le tableau de la musique lyrique française de cette époque ne soit pas trop incomplet, il convient de citer encore Niedermeyer (1802-1861) qui, avant de fonder l'école de musique religieuse à laquelle il donna son nom, s'essaya au théâtre avec *Stradella*, en 1837, *Marie Stuart* (1844), *la Fronde* (1853), mais sans grand succès. Aimé Maillart (1817-1871) en connut de fort vifs avec *Gastibelza* (1847) et surtout *les Dragons de Villars* (1856) que l'on joue encore parfois. François Bazin (1816-1878) fit applaudir en 1856 *la Farce de Maître Pathelin*, et en 1865 *le Voyage en Chine*. Ernest Reyer conquérait avec *Maître Wolfgram*, en 1854, *la Statue*, en 1861, et *Érostrate* (1862) une réputation que ses deux opéras, *Sigurd* et *Salammbô*, allaient confirmer après 1870. Il faut au moins nommer aussi Louis Clapisson (1808-1866) parce que *Gibby la cornemuse* et *la Fanchonnette* eurent quelque succès en 1846 et en 1856, mais plus encore à cause de la préférence que l'Institut lui donna en l'élisant en 1854 alors que Berlioz était candidat.

Ce qui importe davantage, c'est qu'à ce moment même, en Italie, Giuseppe Verdi accomplit une tâche pareille, en ses effets, à celle que Gounod remplit en France; sa renommée, d'ailleurs, passe bien vite les fron-

tières. Dès 1845 on joue *Nabuchodonosor* au Théâtre-Italien; puis *Jérusalem*, version nouvelle de *I Lombardi*, est représentée à l'Opéra le 26 novembre 1847. Presque tous les ouvrages de Verdi entreront au répertoire de l'Académie impériale ou du Théâtre-Italien; quelques-uns même y seront créés, comme *les Vêpres siciliennes*, en juin 1855, *Macbeth* (remanié) en 1865, et *Don Carlos* en 1867. *Rigoletto*, *le Trouvère*, *la Traviata*, deviennent immédiatement aussi populaires en France qu'en Italie. Il en sera de même plus tard d'*Aïda* et d'*Othello*. L'influence de Verdi est naturellement considérable de ce côté des Alpes — et l'on peut dire qu'après une éclipse due au mouvement wagnérien, elle se manifeste aujourd'hui de nouveau.

Contemporain de Verdi, Richard Wagner ne se révélera largement en France que plus tardivement. On sait à quel échec aboutit, en 1861, la tentative de faire entrer *Tannhäuser* au répertoire de l'Opéra. Cependant, l'année précédente, les concerts donnés salle Ventadour par le maître saxon ont allumé des querelles profitables à son influence sur les musiciens français : les poètes, les hommes de lettres combattent pour lui. Le « wagnérisme » va devenir à la mode — et les critiques en découvriront les effets même où ils ne sont point, dans les ouvrages de Gounod et de Bizet. Cependant, après la guerre de 1870, il ne sera que trop vrai que le conseil donné par le musicien de *Tristan*, adjurant les jeunes de ne point l'imiter, ne sera pas écouté des musiciens français. Mais une réaction suivra dont on dira ailleurs l'importance. La tâche de ceux qui eurent le courage de la provoquer et l'habileté de la mener à bien n'aurait pas été possible si, parmi les artistes de la génération précédente, il ne s'était trouvé des musiciens qui surent maintenir chez les Français et le sens et le goût de la musique française.

René DUMESNIL.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BERLIOZ, H., *Mémoires*, Paris, 2 vol., 1870.
 BERLIOZ, H., *Les Soirées de l'orchestre*, Paris, 1852.
 BERLIOZ, H., *Les grotesques de la musique*, Paris.
 BOSCHOT, A., *Portraits de musiciens*, 2 vol., Paris, 1947.
 BUENZOD, E., *Musiciens*, 2^e série, Lausanne, 1949.
 CHANTAVOINE, J., *Cent opéras célèbres*, Paris, 1948.
 COMBARIEU, J., *Histoire de la musique*, tome III, Paris, 1955.
 DEBUSSY, C., *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1921 et 1926.
 DUFOURCQ, N., *La musique française*, Paris, 1949.
 DUFOURCQ, N., *La musique des origines à nos jours*, Paris, 1946.
 DUKAS, P., *Écrits sur la musique*, Paris, 1948.
 DUMESNIL, R., *La musique romantique française*, Paris, 1945.
 EINSTEIN, A., *La musique romantique*, Paris, 1959.
 LALO, P., *De Rameau à Ravel*, Paris, 1947.
 LANDORMY, P., *La musique française*, t. I : *De la Marseillaise à la mort de Berlioz*, Paris, nouv. édit. 1944.
 PITROU, R., *Musiciens romantiques*, Paris, 1946.
 ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, t. II et III, Paris, 1949.

MONOGRAPHIES

- MALHERBE, C., *Auber*, Paris, 1911.
 LASSUS, A. DE, *Boieldieu*, Paris, 1910.
 BOSCHOT, A., *Berlioz*, Paris, 3 vol., 1908-1912.
 MASSON, P. M., *Berlioz*, Paris, 1923.
 COQUARD, A., *Berlioz*, Paris, 1910.
 BARRAUD, H., *Berlioz*, Paris, 1956.
 BRANCOUR, R., *F. David*, Paris, 1911.
 BELLAIGUE, C., *Ch. Gounod*, Paris, 1910.
 HILLEMACHER, P. L., *Ch. Gounod*, Paris, 1905.
 DANDELLOT et PROD'HOMME, *Ch. Gounod*, 2 vol., Paris, 1911.
 POUGIN, A., *Herold*, Paris, 1906.
 CURZON, H. DE, *Meyerbeer*, Paris, 1910.
 DAURIAC, L., *Meyerbeer*, Paris, 3^e édit., 1930.
 JULLIEN, A., *Reyer*, Paris, 1909.
 DAURIAC, L., *Rossini*, Paris, 1906.
 CURZON, H. DE, *Rossini*, Paris, 1920.
 BOUVET, C., *Spontini*, Paris, 1930.
 BELLAIGUE, C., *Verdi*, Paris, 1912.
 BONAVENTURA, A., *Verdi*, Paris, 1923.
 PETIT, P., *Verdi*, Paris, 1958.

L'OPÉRA ITALIEN DE CIMAROSA A VERDI

DANS la première partie du XVIII^e siècle, l'opéra italien avait occupé la première place dans tous les pays d'Europe, à l'exception de la France. A la fin du siècle, il ne représentait plus qu'une école nationale parmi d'autres. En France, l'opéra-comique, en Allemagne le *Singspiel*, en Espagne la *tonadilla*, en Angleterre le *comic opera*, jouissaient tous, plus ou moins, de la faveur publique. De ces types d'opéras populaires se dégageaient, en France et en Allemagne, les traits caractéristiques de l'opéra romantique, d'une espèce à la fois plus sérieuse et plus prétentieuse, avec des caractéristiques nationales plus accentuées : la voie était ouverte à Boieldieu et à Gounod, à Weber et à Wagner. L'ancien *opera seria* napolitain avait depuis longtemps perdu son caractère propre au profit d'un style international, mélange d'éléments français, italiens et allemands, dont le créateur et le maître du genre avait été Gluck et qu'exploitaient encore certains compositeurs, tels Cherubini et Spontini, tous deux Italiens résidant à Paris. Dans la mesure où l'on peut parler d'une capitale internationale de l'opéra dans la première moitié du XIX^e siècle, cette capitale était Paris. Ce fut le siège du grand opéra de Meyerbeer et de son école ; quant aux compositeurs, seul un succès parisien pouvait leur apporter la gloire et couronner leur carrière.

Les trois grands Italiens de l'époque (Rossini, Bellini et Donizetti) ont tous reconnu ce prestige, et, dans les œuvres qu'ils voulaient faire jouer à Paris, leur langage, d'abord marqué par l'Italie, subit plus ou moins l'influence de l'Opéra pour lequel ils écrivent : c'est surtout le cas pour Rossini avec *Guillaume Tell*, un peu moins pour Bellini avec *les Puritains*, moins encore pour Donizetti dont les principales œuvres destinées à Paris (*la Fille*

du régiment, *Don Pasquale*) étaient du genre comique. Toutefois, si les opéras italiens d'exportation allaient dans le sens de ce style international parisien, ceux qu'ils écrivaient pour leur pays d'origine restaient plus attachés aux formules du passé. L'influence de Gluck et de ses successeurs ne s'est jamais fait sentir fortement au sud des Alpes, et même les nouveaux courants du romantisme pénétrèrent beaucoup plus lentement en Italie qu'en France et en Allemagne. La période qui, de 1790 à 1810, voit représenter *la Flûte enchantée* et *Fidelio* à Vienne, *les Deux Journées* de Cherubini, *la Vestale* de Spontini, et *Joseph* de Méhul à Paris, demeure en Italie une période de stagnation.

La production est pourtant abondante; mais les principaux compositeurs italiens du XVIII^e siècle, qui vivaient encore en 1800, n'ont donné aucune œuvre significative. Paisiello, génie de l'*opera buffa* et rival de Mozart en Italie, se repose sur ses lauriers; Cimarosa a, de toute évidence, achevé sa carrière avec *le Mariage secret* en 1792; quant à Zingarelli, s'il continue à écrire des opéras, son talent n'était pas de premier ordre, et sa seule œuvre qui mérite d'être retenue, *Juliette et Roméo*, date de 1796. Les œuvres de ces trois compositeurs, ainsi que celles de Guglielmi, eurent encore du succès en Italie pendant les premières années du siècle, jusqu'à l'arrivée de Rossini. *Le Mariage secret* peut être considéré comme le meilleur exemple de l'opéra-comique italien, dans la tradition napolitaine de la fin du siècle : invention mélodique débordante, conception purement et intensément vocale, vivacité de l'action, absence de prétention dans ses intentions dramatiques. Cette œuvre était écrite pour Vienne, et l'on ne peut douter que Cimarosa ait étudié les partitions de Mozart; mais il y avait entre eux une différence essentielle que Grétry a exprimée en ces termes : « Cimarosa met la statue sur la scène et le piédestal à l'orchestre, tandis que Mozart met la statue à l'orchestre et le piédestal sur la scène. » Cela est exagéré, bien sûr, en ce qui concerne Mozart; mais Grétry souligne ainsi le fait que Cimarosa, en bon Italien, avait concentré au maximum le contenu musical de ses idées dans la partie vocale, soli et ensembles, et non dans les parties instrumentales.

Le caractère international de l'opéra se manifeste dans la carrière de nombreux compositeurs italiens de la fin du

xviii^e et du début du xix^e siècle. Il y a ceux qui, comme Cherubini et Spontini, se sont expatriés et dont le style est marqué par l'étranger. D'autres ont séjourné quelque temps hors d'Italie, mais ayant emporté le langage musical de leur pays, ils le conservent et le propagent; tels les Napolitains Paisiello et Cimarosa à Saint-Pétersbourg, où ils occupèrent un emploi à la cour, le premier de 1776 à 1784 et le second de 1789 à 1792. Ferdinand Paer, originaire de Parme, après avoir fait représenter, à partir de 1787, près de vingt opéras en Italie, a vécu successivement à Vienne (de 1797 à 1802), Dresde (de 1802 à 1807) et Paris (de 1807 à 1839, année de sa mort); compositeur de maints opéras bouffes et d'œuvres dans les divers genres mixtes alors en vogue (*dramma-giocosso*, *opera semiseria*, *eroicomica*, etc.), il fut longtemps célèbre grâce à *Leonora*, qui annonce le *Fidelio* de Beethoven, et à son opéra-comique français *le Maître de chapelle* (1821). L'échange international se produisait aussi en sens inverse; citons, à titre d'exemple, Johann Simon Mayr, un Bavaïois qui vint très jeune en Italie, et, après avoir étudié à Venise, se fixa à Bergame où il fut nommé maître de chapelle à Santa Maria Maggiore et directeur du Conservatoire. Des soixante-dix opéras de Mayr, joués pour la plupart entre 1800 et 1815, les principaux sont *Lodoiska* (1796), *Ginevra di Scozia* (1801), *la Rose rouge et la Rose blanche* (1813) et *Medea* (1813). Mayr représente le type de l'Allemand italianisé, comme Hasse et J.-Ch. Bach au xviii^e siècle. Sans doute est-ce lui, plus que tout autre, qui a introduit de nouvelles formes et un nouveau style musical dans l'opéra italien au début du xix^e siècle.

Ces conceptions nouvelles consistaient essentiellement à élargir le cadre assez rigide de l'ancien *opera seria* : solos, ensembles, récitatifs et chœurs alternent et se mélangent de façon plus souple; le chœur est utilisé plus largement, à la fois pour donner un caractère dramatique et pour obtenir des contrastes dans la structure et les coloris musicaux; l'harmonie connaît une importance accrue comme élément du style musical, avec une plus grande variété de modulations; l'orchestre s'enrichit grâce à l'introduction massive des instruments à vent. Les premiers *opera seria* de Rossini indiquent déjà tous ces changements, mais ceux-ci n'apparaissent avec toute leur ampleur que dans les œuvres des deux élèves de

Mayr : Mercadante et Donizetti. Si l'exemple de Mayr fut bientôt suivi par des compositeurs plus jeunes, ce n'est pas uniquement à cause de son influence personnelle; la tendance générale de la musique dans la première moitié du XIX^e siècle se traduisait par une plus grande plasticité des formes et une structure plus élaborée, de telle sorte que les compositeurs italiens ne pouvaient guère échapper à ce mouvement.

ROSSINI

Le compositeur dont l'œuvre à la fois résume l'expérience passée et représente le mieux le passage de l'opéra classique à l'opéra romantique est Gioacchino Rossini. Rossini naquit à Pesaro en 1792. Il s'instruisit d'abord au petit bonheur, puis compléta sa formation musicale par des études systématiques de chant, de piano et de contrepoint à l'excellent Liceo Musicale de Bologne. C'était un garçon précocé. A l'âge de dix-huit ans il avait déjà écrit une symphonie, une cantate et deux opéras : *la Cambiale di matrimonio* (le Contrat de Mariage), comédie musicale jouée à Venise en 1810, et *Demetrio e Polibio*, grand opera seria représenté pour la première fois à Rome en 1812. Très jeune donc, Rossini montrait déjà cette surprenante capacité de travail et cette facilité qui allaient caractériser le rythme de sa création. Au cours des deux années suivantes, il écrivit un autre opera seria et cinq opéras bouffes dont les plus notables sont *l'Échelle de soie* en un acte (Venise, 1812), et *la Pietra del paragone* (la Pierre de touche, Milan, 1812). Il ne saurait être question, dans ces premières œuvres, de tendances révolutionnaires ou d'un style vraiment original. Elles dénotent l'habileté technique, un sens très sûr de l'« effet » théâtral, une invention musicale féconde et une extraordinaire vitalité rythmique. A vingt ans, non seulement Rossini avait complété son apprentissage et possédait son métier, mais il avait établi sa popularité en Italie. Dès ce moment, les ouvrages de ses aînés disparurent peu à peu du répertoire.

Le premier opéra important de Rossini, *Tancrède*, fut présenté à Venise en 1813, et, après un premier échec, fit une longue et brillante carrière.

Les représentations à Vienne, puis dans d'autres pays

étrangers, marquèrent le début, pour Rossini, de sa célébrité européenne, et, pour les théâtres allemands, d'une invasion de l'opéra italien contre laquelle allaient s'insurger Weber et, plus tard, Wagner. La partition de *Tancrède* comprend certaines innovations qui provoquèrent maintes critiques en Italie : les ensembles sont plus fréquents et plus importants que dans l'opéra seria habituel ; au lieu de grandes étendues arides de recitativo secco, Rossini écrivit des récitatifs plus courts dans lesquels l'orchestre soutenait la voix et se mélangeait à elle. L'aria « *Di tanti palpiti* » (« *De tant d'émoi* ») du premier acte fut longtemps un air favori des gondoliers de Venise (ex. 1). C'est un bon exemple de « cette expression modérée de l'amour qui, pour être pathétique, n'en est pas moins retenue et, même dans son dernier opéra, n'aura jamais le caractère véhément de la passion » (Damerini). Quoi qu'on puisse penser, dans l'ensemble, de la musique de Rossini, on ne peut nier que son art de la mélodie suffit à le classer parmi les meil-

Moderato

Di tan.ti pal - piti e tan.te
dol - ce mio be - - ne spe - - ro mer.

pe - - ne, -cè. Mi ri - ve -

- ra - i, ti ri - ve - drò,

Orch.



Ex. 1.

leurs compositeurs. Il est difficile d'analyser le charme évident de ces mélodies apparemment faciles, d'une simplicité trompeuse, qui jaillissent en un flot ininterrompu. Maintenues dans le cadre d'un motif rythmique continu, divisées en courtes phrases régulières souvent immédiatement répétées, claires comme le cristal dans leur harmonisation, ponctuées parfois de brusques chromatismes, et modulant, dans la partie médiane, à un ton assez inattendu (qui n'est pas celui de la dominante familière au XVIII^e siècle), elles semblent recueillir l'esprit du chant italien, l'essence même de ce génie national qui, au cours de toute l'histoire de la musique européenne, n'a jamais cessé d'affirmer que le mode d'expression musicale le plus profond, le plus élémentaire et le plus dense était celui de la pure mélodie vocale, ou, du moins, de la mélodie d'un caractère vocal précis. La prédominance de l'élément mélodique chez Rossini se manifeste également dans les passages — nombreux et d'un effet saisissant — de ses opéras-comiques, où la mélodie est jouée par l'orchestre, tandis que la voix lance des interjections détachées ou une suite rapide de mots sur la même note.

Après *Tancredi*, Rossini écrivit plusieurs opéras bouffes dont le plus important, *l'Italienne à Alger* (Venise, 1813), est une comédie bouffe avec mise en scène orientale, genre que le XVIII^e siècle avait rendu populaire. Rossini n'avait fait aucune recherche d'exotisme; sa musique était surtout remarquable par ses ensembles vifs et ani-

més. *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Naples, 1815), opera seria très réussi, marque une date dans l'histoire de la musique; en effet, pour la première fois, Rossini écrivit en entier les agréments (*passi d'agilita*) au lieu d'en laisser l'improvisation aux interprètes comme on l'avait toujours fait jusque-là. Cette coutume d'improviser coloraturas et cadences dans les airs d'opera seria était bien établie en Italie, elle survécut longtemps; c'est une des ironies de l'histoire musicale que Rossini se soit vu accuser par certains d'introduire dans l'opéra les raffinements excessifs de la coloratura, alors que dans toutes ses œuvres postérieures à 1815, il a justement cherché à en limiter les abus par la notation précise des rôles chantés; erreur qui provient à la fois d'une ignorance des traditions du spectacle au XVIII^e siècle et de ce que les partitions de ses prédécesseurs sont souvent plus simples en apparence que celles de Rossini. A propos des fioritures chez Rossini, Donizetti et Bellini, rappelons que, dans bien des cas, elles devaient être chantées non pas sur le mode vif et par une voix légère de *soprano coloratura*, mais au contraire lentement et avec expression par une *coloratura dramatique*, type de cantatrice qui n'est pas familier au public actuel. Ajoutons aussi que Rossini fut le dernier grand compositeur qui écrivit un rôle pour castrat et l'un des premiers à apprécier les qualités des mezzo-sopranos et des contraltos utilisés dans les rôles principaux (par exemple celui d'Arsace dans *Sémiramis*).

Le 20 février 1816 compte dans l'histoire de l'opéra : c'est la date de la première représentation au théâtre de la Torre Argentina à Rome, d'*Almaviva ou la Précaution inutile*, mieux connu sous le titre du *Barbier de Séville*. La comédie que Beaumarchais avait présentée en 1775, déjà mise en musique par Paisiello et par plusieurs autres compositeurs, avait été retraduite en vers pour Rossini par Cesare Sterbini; le librettiste avait mis douze jours à faire son travail, le compositeur seize. La première fut un désastre à cause d'une cabale qu'organisèrent les admirateurs de Paisiello, indignés par la présomption de ce jeune compositeur qui avait osé traiter le même sujet; mais dès la seconde soirée, *le Barbier* remporta un succès triomphal. Il fut joué à Londres en 1818 et à Paris l'année suivante; représenté à New York en 1819 dans une version parlée et chantée et dans la version com-

plète avec récitatifs en 1825. Ce fut le premier opéra italien donné en Amérique. Cent cinquante ans après sa création, la flamme, la fraîcheur, la gaieté mélodique et la vivacité rythmique de ce chef-d'œuvre de l'opéra bouffe n'ont pas faibli. Même des musiciens qui n'avaient aucune sympathie particulière pour Rossini et pour l'opéra italien — comme Beethoven, Berlioz, Wagner ou Schumann — ont reconnu son charme. Rossini paraît avoir été saisi d'une fièvre créatrice au contact de l'œuvre de Beaumarchais; il fut saisi d'enthousiasme pour les héros et les situations, et surtout pour le personnage du Barbier lui-même, serviteur astucieux et sympathique, qui guide les jeunes amants dans la voie du bonheur en dépit des obstacles dressés par la prudence et par l'intérêt. A propos de la rapidité avec laquelle Rossini a achevé sa partition, n'oublions pas qu'il prit une demi-douzaine de morceaux (y compris l'ouverture, la cavatine « *Ecco ridente in cielo* », et l'air de la calomnie) intégralement ou en partie dans ses opéras précédents. De tels procédés étaient courants à cette époque comme au XVIII^e siècle; ils étaient dus aux conditions de hâte dans lesquelles les compositeurs devaient souvent travailler. Dans le cas du *Barbier*, on ne devinerait jamais qu'une partie de la musique a été associée à d'autres paroles; c'est comme si ces anciens morceaux avaient tous été, dès l'origine, inconsciemment destinés au *Barbier*, tant la partition résume parfaitement en un seul acte créateur toute l'expérience de Rossini et sa compréhension profonde de l'esprit de l'opéra bouffe. *Le Barbier* était le but auquel avait tendu tout l'opéra-comique italien du XVIII^e siècle; c'est un de ces ouvrages qui annulent un siècle d'activité. Aucune œuvre antérieure ne peut lui être comparée, sauf *les Noces de Figaro* et *Così fan tutte* de Mozart; au XIX^e siècle, aucun opéra ne l'égala, excepté *Don Pasquale* de Donizetti et le *Falstaff* de Verdi.

Certains aspects typiques du style musical de Rossini sont si bien mis en évidence dans *le Barbier* que nous nous devons de les mentionner. L'un d'eux, le fameux crescendo rossinien, produit au théâtre un effet frappant, grâce à une technique apparemment simple : la répétition d'un ou de deux motifs mélodiques, dont le ton s'élève peu à peu, tandis que l'orchestration prend de l'ampleur, avec des accalmies soudaines, trompeuses, auxquelles

succède un nouveau paroxysme. L'exemple classique, bien entendu, est l'air de Basile, « *la Calomnie* », dont les paroles rappellent comment la calomnie, d'abord faible brise chuchotante, vole de bouche en bouche jusqu'à ce que s'enfle le scandale qui, telle une tempête, s'abat sur la malheureuse victime; le texte se prête admirablement à la musique, et Rossini l'a parfaitement mis en valeur. On retrouve souvent la même technique dans les ensembles. Le finale du premier acte est préparé par une longue gradation et combine une action diverse et animée avec un kaléidoscope de morceaux musicaux dans lesquels les styles d'aria et de récitatif, les solos, les duos, les ensembles plus vastes et les chœurs se mélangent dans une profusion qui recrée la vie. C'est ce caractère vivant qui, chez Rossini, donne leur force aux ensembles d'opéra; peut-être y ressent-on plus qu'ailleurs l'effet de cette succession de notes, rapide et nerveuse, qui fait l'originalité de son style. Son élan rythmique est si séduisant, il embrasse si pleinement le mouvement de la pièce, qu'on n'est pas gêné par l'absence d'un plan musical serré, qui serait résumé dans le final. Sans doute Mozart était-il seul capable — écoutez par exemple la fin du second acte des *Noce*s — de joindre à la continuité de l'action dramatique l'unité et l'équilibre de structures propres à la symphonie.

Les opéras-comiques et semi-comiques de Rossini, postérieurs au *Barbier*, sont de moindre importance. Citons, parmi les principaux, *Cendrillon* (Rome, 1817), et *la Pie voleuse* (Milan, 1817). Le premier, qui reprend le célèbre conte de fées sur un ton à la fois comique et sentimental, est plein de ces jolies mélodies dont la source est intarissable, typiques de ce brio et de cet hédonisme dont Stendhal a si bien dit (dans un autre contexte) : « rarement sublime, mais jamais ennuyeux » (*Vie de Rossini*). *La Pie voleuse* est surtout connue pour son ouverture, excellent spécimen du style orchestral du compositeur. Le principal opéra de cette période, *Othello* (Naples, 1816), est l'une des meilleures œuvres de Rossini, sinon même son chef-d'œuvre tragique; la musique du troisième acte surtout apparaît comme une des plus dramatiques et des plus prenantes qu'il ait jamais écrites. Le livret, pourtant, n'était pas à la hauteur de Shakespeare. Les changements apportés au texte original — la fin tragique est remplacée

par une scène où l'on voit Othello et Desdémone se réconcilier — montrent assez bien la tyrannie qu'exerçait le goût du public sur l'opéra italien du début du XIX^e siècle. Dans cette version révisée, le rideau tombait aux accents d'un duo, « *Cara, per te quest'anima* », tiré de la partition d'*Armide*, autre opéra seria de Rossini présenté sans grand succès à Naples en 1817.

Pendant le carême de 1818, le Teatro San Carlo de Naples avait monté *Moïse en Égypte*, « *azione tragico-sacra* ». Le morceau dominant de cet ouvrage était l'émouvant « *Pregbiera con cori* » vers la fin de l'acte III. Rossini l'avait écrit en une heure pour distraire l'attention des auditeurs de la scène du passage de la mer Rouge, qui, au cours des premières représentations, avait eu l'effet malheureux de susciter des rires. *Moïse en Égypte* fut complètement remanié pour être présenté à Paris en 1827 en tant qu'*opéra seria* ; c'est dans cette version que l'œuvre est connue de nos jours. Son style élevé et grave, ses nombreuses scènes de chœurs et d'ensembles, ses effets spectaculaires, annoncent directement *Guillaume Tell* et *les Puritains*, sans parler des *Huguenots* et de *Nabucco*. La partition est inégale : à côté de l'invocation noble « *Eterno, immenso, incomprendibile Dio !* » et de l'excellent quatuor « *Mi manca la voce* », figurent des mélodies banales et mal adaptées n'exprimant rien de particulier, où il est trop évident que Rossini, manquant d'inspiration réelle, a simplement donné libre cours à son invention mélodique exubérante.

La Dame du lac (Naples, 1819), inspirée par le poème de Walter Scott, est parfois appelée opéra « romantique ». Le terme ne peut s'appliquer qu'avec réserves : si, dans quelques passages, la courbe de la ligne mélodique, les harmonies chromatiques et les modulations originales, donnent un avant-goût de ce que nous considérons comme un langage typiquement romantique, dans l'ensemble, la musique et le livret ne sortent pas de la tradition classique, et le coloris romantique est purement superficiel.

Le dernier opéra que Rossini composa en Italie est la tragédie lyrique *Sémiramis* (Venise, 1823), où apparaissent les fruits de dix années d'expérience et où la maîtrise du compositeur virtuose, alors dans sa pleine maturité, se déploie dans une immense partition, sorte d'anthologie

de tous les éléments typiques de l'*opera seria* tel qu'on le concevait alors : orchestration riche et variée (l'ouverture est l'une des meilleures de Rossini), récitatifs dramatiques, ensembles, vastes chœurs scéniques, grande diversité de formes dans les arias, et surabondance de coloraturas. Par son caractère de synthèse générale, *Sémiramis* illustre bien la tendance de l'époque (1820), dont l'idéal devait bientôt se réaliser dans le « grand opéra » du temps de Meyerbeer et de Halévy. Le dernier opéra de Rossini, *Guillaume Tell* (Paris, 1829), en est un exemple accompli ; mais cette œuvre, ainsi que l'opéra-comique *le Comte Ory* (Paris, 1828), appartiennent à l'histoire de l'opéra français plutôt qu'à celle de l'opéra italien.

Si l'on considère l'ensemble de ses œuvres italiennes, depuis *l'Échelle de soie* jusqu'à *Sémiramis*, l'on comprend sans peine que Rossini représente essentiellement pour l'opéra, comme Beethoven pour la symphonie, la transition du XVIII^e au XIX^e siècle, de la fin du classicisme au début du romantisme. Son tempérament est complexe : facilité, esprit, courtoisie, sens pratique ; tout cela joint à un profond respect pour son art et à une grande honnêteté. Il lui manquait l'une des qualités du vrai révolutionnaire : la capacité de tout sacrifier à un idéal, sans tenir compte des conséquences pratiques immédiates. Son œuvre est peut-être d'autant plus importante qu'elle maintient la tradition italienne d'un opéra façonné par le goût populaire et garde, dès lors, comme une marque indélébile, son caractère national. Il transforma l'opéra italien, mais en même temps l'empêcha de se laisser annexer par la tendance parisienne et cosmopolite ; de ce fait, Bellini, Donizetti et Verdi furent ses débiteurs.

BELLINI

L'histoire de l'opéra italien de Rossini à Verdi est pratiquement contenue dans la carrière de Bellini et de Donizetti. Vincenzo Bellini naquit à Catane en 1801 ; enfant, il montra un talent si remarquable que sa ville natale lui accorda une bourse annuelle qui lui permit de terminer ses études musicales à Naples. C'est là que furent jouées ses œuvres de jeunesse, opéras et cantates. Le premier ouvrage de sa maturité, *il Pirata*, (*le Pirate*), représenté à la Scala de Milan en 1827, marqua le début d'une col-

laboration féconde avec Felice Romani. En effet, celui-ci écrivit par la suite les livrets de tous les opéras de Bellini, sauf *les Puritains*. Ce qu'on a appelé « la période intermédiaire » comprend, outre *il Pirata*, *la Straniera* (*l'Étrangère*, Milan, 1829), et *i Capuletti e i Montecchi* (Venise, 1830). Vint ensuite la célébrité européenne, après la première, à Milan, de *la Sonnambule*, en 1831. *Norma*, chef-d'œuvre de Bellini, fut représenté à la Scala, la même année; puis, à Venise en 1833, *Beatrice di Tenda*, qui n'eut aucun succès. Le dernier opéra de Bellini, *les Puritains*, fut joué à Paris en janvier 1835, huit mois avant la mort du compositeur; ce fut un triomphe.

Bellini mourut à l'âge de trente-quatre ans. Sans compter ses premiers essais de jeunesse, il avait composé neuf opéras. Au même âge, Rossini en avait terminé trente-quatre, Donizetti trente-cinq. Ces chiffres appellent une double explication : non seulement la courte vie de Bellini fut constamment troublée par des maladies et par des difficultés sentimentales, mais il travaillait plus soigneusement que les deux autres. Quand nous songeons à Rossini qui composa *le Barbier de Séville* en quinze jours et *Othello* en trois semaines, à Donizetti qui acheva la partition de *Lucie de Lammermoor* en moins de quarante jours et celle de *Don Pasquale* en dix, il suffit d'opposer à ces exploits les réflexions que fait naître une lecture attentive de la partition autographe de *Norma*, pleine de corrections, de suppressions, de variantes; le compositeur a revu huit fois la cavatine « *Casto diva* » avant de s'en montrer satisfait. Méditons aussi ce qu'écrivait Bellini tandis qu'il composait *l'Étrangère* : « Pour le peu de partitions que je me suis proposé d'écrire, pas plus d'une par an, j'y consacre tous mes soins... je me donne la peine avant tout de trouver un excellent livret... j'étudie attentivement le caractère des personnages, les passions qui les dominent et les idées qu'ils expriment. J'entre dans les sentiments de chacun d'eux, je me mets à la place de celui qui parle, et je m'efforce de sentir et d'exprimer efficacement ce qu'il éprouve. » Bref Bellini, contrairement à Rossini et à Donizetti, se consacra complètement à l'idéal d'une union parfaite de la poésie et de la musique. Capable, au besoin, de composer des mélodies élégantes sans faire appel à l'inspiration poétique, il ne donne cependant le meilleur de lui-même que

dans les passages où le mouvement du drame aboutit à une situation exceptionnelle qui enflamme son imagination et permet à l'expression lyrique d'atteindre son plus haut degré de concentration et de pureté. « Donnez-moi de la bonne poésie et je vous donnerai de la bonne musique », a-t-il dit. Parce que Bellini recherche obstinément l'unique traduction musicale qui convienne à chaque phrase, son récitatif est plus mélodieux, plus varié, plus libre de clichés que celui de n'importe lequel de ses prédécesseurs : non seulement scrupuleusement correct quant à la prosodie et vivant dans sa déclamation, mais aussi, pour peu que cela se justifie sur le plan dramatique, étroitement uni à l'action et expressif dans le moindre détail de la mélodie et de l'harmonie. A titre d'exemple, écoutons le récitatif qui suit « *O ! se una volta sola,* » d'Amina, dans la dernière scène de *la Sonnambule*, ou celui que contient la merveilleuse scène d'ouverture du second acte de *Norma*. Pour ce dernier, le lecteur voudra bien se reporter à l'analyse complète, minutieuse, sensible et éclairante qu'en donne I. Pizzetti dans son essai sur la musique de Bellini; nous ne pouvons en signaler ici que les traits marquants : le long prélude orchestral, ponctué de lugubres arpèges en gamme ascendante, de silences lourds de signification, et dont le motif hésitant « soupir » et se brise, aboutit à l'exposition d'un thème cantabile qu'on entendra plus tard (sous forme plus courte et moins symétrique) dans le « *Teneri, teneri, figli* » de Norma. La version orchestrale est formée de quatre périodes de huit mesures, mais elle a une telle ampleur que l'auditeur est à peine conscient de la régularité de sa structure. L'entrée en scène de Norma est accompagnée par un long accord sur la dominante — deux périodes de huit mesures — qui se résout en *ré mineur* dans l'émouvante première phrase du récitatif de Norma (« *Dormono entrambi* »). Pour comprendre l'effet bouleversant de cette résolution, il ne faut pas perdre de vue que les quarante mesures précédentes ont été volontairement divisées en périodes régulières, de manière à accroître démesurément la densité rythmique; celle-ci se libère alors en une seule phrase vocale, chargée de sens, et qui se chante *sotto voce*, sans accompagnement. On ne peut, dans tout l'opéra, choisir meilleur exemple d'une introduction qui contienne une substance musicale d'une

telle diversité, qui la canalise et la concentre avec une telle intensité sur les premières notes du chant. Le récitatif qui suit, parfait dans tous les détails de l'expression, est mêlé à des thèmes tirés de la première partie de l'introduction; du point de vue formel, c'est une reprise plus serrée et librement variée du prélude orchestral, qui s'attarde également sur la dominante introduisant l'arioso, « ce chant divin de délivrance... ces pleurs qui nous libèrent d'une angoisse que nous ne pouvons plus supporter ni contenir » (Pizzetti).

Dans une scène de ce genre, nous trouvons résumées les qualités essentielles de Bellini. C'est un style dans lequel, plus que chez n'importe quel compositeur, toute la vie intérieure de la musique s'exprime sous la forme d'une pure mélodie vocale. Bellini chante toujours, et le chant est toujours un, que ce soit dans un aria solo, un récitatif, un ensemble (par exemple, le premier finale de *la Sonnambule*), ou même, sans paroles, dans un prélude ou un interlude de l'orchestre. Cette autocratie de la mélodie vocale fait à la fois la gloire et la limite de son art. On l'accuse de pauvreté harmonique et d'ignorance du contrepoint; ces deux accusations sont fausses. Ses harmonies sont correctes, logiques et bien calculées; si le registre de ses modulations n'est pas très étendu, s'il ne se laisse pas aller à des progressions soudaines et imprévues ou à des dissonances brillantes, c'est parce que de tels traits seraient contraires à l'esprit de sa mélodie. Même ainsi, sa palette orchestrale est infiniment plus variée que celle de Donizetti. Nous avons vu dans notre exemple tiré de *Norma* comment il pouvait utiliser et restreindre intentionnellement un vocabulaire d'accords et de modulations pour construire une forme musicale d'amples dimensions; la même démarche se retrouve dans la première scène de l'acte I du même opéra, et dans le finale du premier acte des *Puritains*. Du reste, ses harmonies ne manquent pas de coloris subtils, expressifs, de touches chromatiques habiles, mais il faut que l'idée mélodique l'exige. Quant au contrepoint, le quintette « *Trema per te* » dans le finale du premier acte du *Pirate* montre indubitablement que Bellini possédait parfaitement cette technique, et qu'il lui suffisait de vouloir l'employer. C'est volontairement qu'il renonça aux harmonies et aux contrepoints compliqués, ainsi qu'aux

raffinements des sonorités orchestrales. L'explication qu'il en donne est lapidaire : « Les artifices de composition coupent l'effet des situations. » « Si j'étais appelé à concourir, je montrerais ma science du contrepoint, mais avec mes œuvres je désire charmer les oreilles et toucher les cœurs. » Bellini illustre bien une réflexion judicieuse de Mlle Nadia Boulanger : « Un artiste se fait connaître par la qualité de ses refus. »

Essayons de caractériser plus exactement cette qualité de chant qui est l'âme de la musique de Bellini. Comme nous l'avons déjà dit, il était capable — presque autant que Pergolèse, Cimarosa ou Rossini — d'écrire des mélodies dont la beauté tient au charme qu'elles exercent sur les sens, mais qui ne sont pas liées à une situation dramatique précise, des mélodies qui présentent les signes apparents de la vie, mais auxquelles manque la vie véritable faite d'émotion profonde. L'on en trouve beaucoup de ce genre, surtout parmi les passages exigés par simple convention dans l'opéra du début du xix^e siècle, comme les ouvertures, les chœurs du début, les arias coloraturas, ou les arias écrits seulement afin de permettre au chanteur principal de chanter le nombre voulu de solos. Mais le véritable chant bellinien ne figure pas parmi ces mélodies. Au contraire, il jaillit de ces quelques nœuds du drame où l'émotion est arrivée à un point de tension insupportable, tension qui se relâche alors dans une effusion lyrique où le conflit ne se poursuit pas mais, au contraire, se résout; il s'agit bien ici de réconciliation, de libération et de transfiguration de l'émotion engendrée. L'unité propre à ce lyrisme intérieur se traduit naturellement en musique sous la forme de l'aria solo en un mouvement; il exprime l'état d'une âme qui, dans l'instant, domine la complexité des passions humaines, atteignant à une connaissance sereine et exaltée, et c'est pourquoi il a surtout le ton du détachement, de la contemplation. Telle est la mélodie dont on trouve l'exemple le plus pur dans l'air d'Amina « *Ab! non credea mirarti* » du finale de *la Sonnambule*, et dans l'aria « *Qui la voce sua soave* » du second acte des *Puritains*. Le célèbre « *Casto diva* » de *Norma* a aussi ce caractère, bien que le développement tiré du drame soit moins violent que dans les autres airs. L'intervention, dans tous ces passages, des autres chanteurs et du chœur,

n'altère nullement leur caractère d'*arias solos* ; en effet les autres voix servent uniquement d'accompagnement ou apparaissent en interlude, comme pourrait le faire une partie supplémentaire de l'orchestre. C'est donc l'unité — à la fois de ligne et de sentiment — jointe à la sublimation de l'émotion, qui est le trait caractéristique des mélodies chantantes de Bellini. Contrairement à Rossini, il n'excellait pas dans les ensembles variés ou, en général, dans la représentation dramatique des contrastes ; et, à l'opposé de celle de Rossini ou de Donizetti, sa musique a une certaine qualité idéale qui a amené plus d'un critique à la comparer à l'art grec de l'antiquité. Une autre comparaison fréquente et juste est celle que l'on fait entre Bellini et son contemporain Chopin ; on trouve chez tous les deux la même réserve aristocratique, tous deux excellent dans la mélancolie tendre ; dans la texture des accompagnements ainsi que dans la ligne mélodique, certains nocturnes de Chopin sont comme une transcription du style de Bellini au pianoforte. Les accompagnements de Bellini sont nécessairement discrets et simples ; en effet, comme l'a dit Cherubini, quel autre accompagnement pouvait-il écrire pour de telles mélodies ? Les triolets ondulants qui habituellement soutiennent le solo symbolisent l'essence invisible de l'aria. Le solo lui-même est généralement réparti en périodes régulières, mais avec de nombreuses et subtiles gradations du détail rythmique dans les phrases. Pourtant cette uniformité de structure est quelquefois dépassée au profit de la continuité plus complexe que réalisent des longueurs de phrases inégales : par exemple, dans « *Ab ! non credea mirarti* », la première grande période est formée de dix-neuf mesures, dont les huit dernières sont la répétition variée d'une phrase de quatre mesures — seule répétition manifeste dans toute la mélodie. On trouve une asymétrie plus subtile encore dans « *Casto diva* » :

Strophe I (orchestre) : $(3 +) 4 + 4 + 4$ mesures.

Strophe II (solo avec orchestre) : $8 + 7$ mesures.

Strophe III (solo avec orchestre et chœur) : $5 + 6$ mesures.

Strophe IV (id.) : $8 + 7 + 4$ (étendues jusqu'à 6) mesures.

On ne saurait trop insister sur l'importance de ces

innovations formelles; pour la première fois dans l'opéra italien, Bellini rompt ainsi brusquement avec l'équilibre classique traditionnel et la périodicité régulière de la phrase, pour aborder le style de l'éternelle *Melodie* (mélodie continue), libre et sans cesse mouvante, qui demeura l'idéal de la fin du romantisme. Bien entendu, une telle liberté est rare chez Bellini; mais même en conservant la régularité fondamentale de la structure, il peut donner à une mélodie une unité et un mouvement continus, par exemple dans tel bref passage de *Norma* : « *Deh ! non volerli vittime* » (finale de l'acte III), où la tension mélodique toujours croissante se soutient, en dépit des pauses, du début à la fin :

Moderato

Deh, non voler - li vit - ti - mi del mio fa - ta - le er -

- ro - re, Deh non troncar sul fic - re

quell'in - nocen - te e - tà Pen - sa che suon tuo

san - gue, ab - bi di lor pie -

- ta - de, ah! pa - dre, abbi di lor, di - lor pie -

- tà ab - bi di lor. di - lor - pie -

- tà, ab - bi di lor di lor pie - tà.

DONIZETTI

Le contraste est frappant entre l'élégance aristocratique, élégiaque, de Bellini, et l'énergie terre à terre, éruptive, furieusement prolifique de Donizetti. On voit ici les deux pôles du tempérament romantique. Gaetano Donizetti, né à Bergame en 1797, y commença ses études sous la direction de Simon Mayr et les poursuivit sous celle de Mattei à Bologne. Son premier opéra représenté en public fut *Enrico, conte di Borgogna* (*Henri, comte de Bourgogne*, Venise, 1818). D'autres suivirent rapidement : Donizetti composa en tout soixante et onze opéras, vingt-huit cantates, quinze symphonies, treize quatuors à cordes, environ cent cinquante chansons, solos et duos, une grande quantité de musique sacrée, et une vingtaine d'autres morceaux pour piano et pour des ensembles variés, soit instrumentaux, soit vocaux — production véritablement prodigieuse qui, sauf une douzaine d'opéras, est totalement oubliée aujourd'hui. Ses premières œuvres furent, comme on pouvait s'y attendre, fortement marquées par l'influence de Rossini, que Donizetti admira toute sa vie (il dirigea la première audition italienne du *Stabat Mater* de Rossini à Bologne en 1842). Représenté à Milan en 1830, *Anna Bolena*, sur un livret de Romani (inspiré de l'*Henri VIII* de Shakespeare), peut être considérée comme le premier opéra de Donizetti où se manifeste sa personnalité, et il fut aussi le premier à porter sa renommée au-delà des Alpes. *L'Elisir d'amore*, dont le livret est également de Romani (inspiré du *Philtre* d'Eugène Scribe), représenté à Milan en 1832, reste une œuvre importante dans le genre à la fois romantique et comique. Bien que l'on n'y trouve pas la variété d'expression et l'incomparable vigueur rythmique de Rossini, *L'Elisir d'amore* est rempli de mélodies joyeuses et séduisantes qui sont restées populaires jusqu'à nos jours. Le charme idyllique et sentimental de la romance bien connue, « *Una furtiva lagrima* », s'y fait d'autant mieux sentir que le reste de l'opéra est écrit dans un style très différent.

Lucrece Borgia (Milan, 1833) et *Lucie de Lammermoor* (Naples, 1835) sont des exemples typiques de l'*opera seria* romantique italien juste avant Verdi. Romani écrivit le livret de *Lucrece* d'après le drame de Victor Hugo; celui de *Lucie* est l'œuvre de Cammarano, d'après *The*

Bride of Lammermoor, de Walter Scott. Disons en passant que la vérité historique et la vraisemblance psychologique ne furent pas le principal souci des auteurs; ils ne se proposaient que de présenter une série de situations mélodramatiques, théâtrales, qui se prêteraient à l'expression de passions violentes par une musique fortement colorée, assaisonnée d'acrobaties vocales. Donizetti était l'homme qu'il fallait pour cela; ses meilleures scènes ont une puissance dramatique, brutale et élémentaire, qui sans doute impressionne, bien que le contenu musical soit souvent rudimentaire, comme dans la scène finale de *Lucrece Borgia* (ex. 3). D'autre part, la partition de

Moderato

Era des - so il fi - glio mi - o, la mia
spe - me, il mio con - for - to, Ei po -
tea - pla - car - mi l'di - o, me pa -
rea far pu - re an - cor. O - gni
lu - ce in lui m'espen - ta, il mio co - re conoes -
mor - to. *Più mosso* Sul mio ca - po il cie - lo av -
ven - ta il suo stra - le pu - ni - to - re

Lucie est travaillée avec beaucoup plus de soin et d'esprit critique; les effets sont moins souvent abîmés par des épisodes mélodiques incongrus; le sextuor du second acte et le finale de l'acte II (la « scène de la folie ») sont d'excellents exemples du style de Donizetti; l'œuvre entière garde une place méritée dans le répertoire d'opéra. Son succès fut immédiat et foudroyant; Donizetti raconte dans une lettre à son éditeur Ricordi, avec une modestie qui le caractérise : « *Lucie de Lammermoor* marche bien. Permits que je me fasse rougir par amitié, et que je te dise la vérité. Elle a plu, et fort plu, si j'en crois les applaudissements et les compliments que j'ai reçus. » La supériorité de la musique de *Lucie* sur celle de *Lucrece Borgia* est manifeste; notons à ce sujet que c'est précisément dans la période qui sépare ces deux opéras que Donizetti assista, à Paris, à la première des *Puritains* de Bellini, expérience qui le confirma dans l'admiration qu'il lui portait et le marqua au point d'influencer toutes ses créations ultérieures.

Comme avant lui Rossini et Bellini, Donizetti fut appelé à composer pour les théâtres parisiens. De ses cinq opéras sur des livrets français, les principaux sont *la Fille du régiment*, présentée à l'Opéra-Comique le 11 février 1840, et *la Favorite*, présentée à l'Opéra le 2 décembre de la même année. *La Fille du régiment*, encore populaire en France, tient dans son œuvre une place comparable à celle du *Comte Ory* chez Rossini; l'influence de celui-ci, ainsi que de Boieldieu, se fait sentir dans quelques-unes des mélodies et dans certains rythmes. *La Favorite* est une œuvre inégale, mais au dernier acte, dont certains passages sont du meilleur Donizetti, la musique s'accorde au texte avec sensibilité et s'impose par sa force dramatique. Les deux derniers opéras importants de Donizetti étaient destinés à Vienne : *Linda di Chamounix* (1842) et *Maria di Rohan* (1843). Tous deux eurent un succès flatteur, mais seul le premier a conservé l'estime des critiques. Il appartient au genre *semiseria*, mélange de comique, de romantique et de pathétique auquel s'adapte une musique pleine de naturel et de spontanéité.

Le chef-d'œuvre de Donizetti, l'opéra bouffe *Don Pasquale*, fut joué au Théâtre-Italien de Paris, le 3 janvier 1843. L'on peut en comparer les scènes comiques au *Barbier de Séville* de Rossini. Les deux ouvrages furent

écrits en un laps de temps incroyablement court et pour ainsi dire d'un seul jet. Tous les deux semblent voués à une jeunesse éternelle. Chacun dans son genre est la parfaite expression de cette merveilleuse *vis comica* italienne, dont on ne trouve l'égale chez aucun autre peuple. Mais outre les épisodes purement comiques, il y a chez Donizetti des scènes de sentiment, et même de passion, aussi heureuses que les autres, auxquelles elles sont très habilement entremêlées. Parmi les morceaux de bravoure de cette partition brillante, citons le duo de Norina et du docteur Malatesta à la fin de l'acte III, juxtaposition poignante de bouffonnerie et de pathétique; et la sérénade exquise d'Ernesto accompagnée par le chœur vers la fin de l'acte III.

Il serait vain de mentionner, dans cette brève esquisse, les noms d'une foule de compositeurs mineurs des quarante premières années du xix^e siècle. En Italie plus que dans n'importe quel pays, l'opéra a toujours été une forme d'art vraiment populaire, c'est-à-dire que, pour chaque œuvre dont les générations suivantes ont gardé le souvenir, il y en avait cent autres qui vivaient leur jour de gloire, remplissaient leur destin éphémère, puis tombaient dans l'oubli. Toute cette période a été traitée avec condescendance par certains historiens de la musique, comme si sa principale raison d'être avait été de frayer la voie à Verdi. Ce qu'a réalisé Verdi serait inconcevable sans l'œuvre précédente de Rossini, de Donizetti et de Bellini; et dans ce sens l'importance « historique » de ces trois compositeurs est sans doute très grande; mais ils ne furent pas seulement des pré-décesseurs. Maintenant, au milieu du xx^e siècle, quelque peu délivrés de la fascination longtemps exercée par Wagner, nous sommes de nouveau capables d'apprécier la conception classique de l'opéra considéré plutôt comme un drame chanté que comme un drame symphonique, et de comprendre qu'à l'époque qui a produit *le Barbier de Séville*, *Othello*, *Norma*, *les Puritains*, *Lucie de Lammermoor* et *Don Pasquale*, s'attache une gloire unique et impérissable dans l'histoire du théâtre lyrique.

BIBLIOGRAPHIE

ABBIATI, Franco, *Storia della musica*, vol. IV, *le XVIII^e siècle*, Cernusco, 1945.

DELLA CORTE, Andrea, *Vincenzo Bellini*, Turin, 1935.

PIZZETTI, Ildebrando, *La musica di Vincenzo Bellini*, Milan, 1916.

RADICIOTTI, Giuseppe, *Gioacchino Rossini*, 3 vol. Tivoli, 1927.

SCHIEDERMAIR, Ludwig, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18 und. 19. Jahrhunderts*, 2 vol., Leipzig, 1907-1910.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, 1922.

TOYE, Francis, *Rossini, a Study in Tragi-Comedy*, New York, 1947.

ZAVADINI, Guido, *Donizetti ; vita, musiche, epistolario*, Bergamo, 1948.

LE LIED ROMANTIQUE ALLEMAND

DE 1820 à 1890, l'histoire du lied romantique couvre soixante-dix ans d'une « présence » — plus encore que d'une évolution — à laquelle la musique d'Occident doit une de ses figures les plus caractéristiques. Ce lied n'a point, comme tant d'autres genres, de ces origines indiscutables que décèle un rapide regard. Sans doute, on trouve entre 1750 et 1800, hors du milieu des cours, un « lied » bourgeois, disparu justement de notre souvenir, d'une prolixité envahissante et d'une grande inefficacité musicale, sur lequel « l'École berlinoise » dépense beaucoup de science, et fort peu d'inspiration. Quantz, Benda, Kirnberger et André, Hiller, Zelter et Reichardt, Graun, Weiss et Ph. E. Bach, certains mieux inspirés sur les instruments, sont les esthéticiens et les techniciens de ces *Odes sacrées et profanes*, et de ces *Divertissements musicaux*. Le lied est ici le bâtard d'une « chanson » anacréontique littéraire, maniée par des compères de gros humour, ou par des théoriciens souvent frigides de l'écriture.

Remontons-nous un peu plus haut ? l'idée seule d'un lied « solo » accompagné est une singularité. Bien plus qu'au chant « populaire » ou qu'à la substance du choral, le lied veut tout devoir à la tradition polyphonique : chanson ou madrigal. Le choral de Luther, lui-même, a commencé sur ce ton.

La première caractéristique de cette production est l'oubli dans lequel l'a reléguée l'histoire. La seconde est l'effacement dans lequel elle tient la musique derrière des préoccupations dont on n'attendra guère qu'ennui. Parmi les précurseurs du XVIII^e siècle — Sperontes, Telemann ou Keiser — nous remontons à la nuit que fut la guerre de Trente Ans, cette longue mort spirituelle. Tandis que toute musique se réfugiait dans le temple et le choral, la poésie, dans l'horrible massacre, perdait cette immédiateté vivante et cette fraîcheur que lui

avait données, au Moyen âge, un rapport déjà plus intense qu'ailleurs avec les fluides de la terre et de la nature : et n'oublions pas que le lied allemand primitif est d'essence bien plus littéraire que musicale. La tradition coupée, ou étourdie par le malheur, cette poésie passait, la préoccupation de culture aidant, aux mains d'universitaires moins favorisés par les éruptions de leur âme que tourmentés par la recherche à froid des renaissances. Sortant de là, le lied se trouvait pris entre deux idéaux assez contradictoires : l'un, de « faire passer agréablement le temps », l'autre de « prêter ses charmes » à des poèmes « vertueux » : un principe esthétique qui ravagera jusqu'au milieu du XVIII^e siècle le terrain de la musique allemande non courtoise.

La vertu tient rarement tête au plaisir. Un cahier de lieder paru en 1733 nous promet, entre mille autres, « une confiserie pour l'ébaudissement de l'oreille et le ragaillardissement du cœur ». Cette denrée — et Dieu sait si elle fut abondante — ne peut prétendre à aucun cousinage avec le *lied* du XIX^e siècle, et ne lui sert aucunement de précurseur. Elle atteindra ses rares cimes avec les *Gellertlieder* de Beethoven, avec les *Cantates maçonniques* surtout et certaines *Ariettes* de Mozart. En ce domaine, tout est toujours paradoxal. Car au moment où Mozart, Beethoven et Weber tenteront d'arracher un lied aux formules stéréotypées de l'opéra, où un Zumsteeg, de son côté, essaiera une opération inverse en partant de la ballade littéraire de style folklorique, le lied naîtra, avec Schubert, d'une conjonction neuve, assez miraculeuse, entre une certaine poésie, d'imitation folklorique mais parfois de haut galbe littéraire, l'air de *Singspiel*, la déclamation dramatique et la musique de chambre.

Il est en cela un phénomène original, de caractère subit. Créé par Schubert, il formera l'héritage, la grande confiance surtout, de Schumann, de Brahms, de Hugo Wolf et de moindres compositeurs, injustement oubliés. Ses constantes établies, il débouchera dans des formes symphoniques, vers lesquelles son caractère « cosmique » devait le porter. C'est le temps de Mahler, de Richard Strauss et, ultime frontière dans le grand voyage, celui des *Gurrelieder* de Schönberg. Avec le Schönberg seconde manière, avec Alban Berg, Webern et leurs disciples, le lied recommencera un cycle : celui dans lequel nous nous

trouverions bien installés... si certaines tentations com-modes du lied « romantique » ne gardaient, aujourd'hui encore, quelque ténacité.

Le problème que pose le lied romantique est d'abord un problème de définition. Or définir le lied est une opération paradoxale, quasi désespérée. Est « lied », au sens commun du terme, tout ce qui est chant individuel accompagné, à l'exclusion du chant religieux, de l'air d'opéra et aussi de cette cousine, lointaine et très jalouse, qu'est en pays latin la « romance ». Il existe cependant en pays allemand un lied polyphonique. Il occupe une position très personnelle entre le madrigal et le lied.

Du chant de troubadour, déjà, l'Allemand note subtilement l'autonomie. Il dit *Minnesang*. Il prendra cette précaution souvent. Les *Magelone Lieder*, chez Brahms, s'appellent *Romanzen*, en souvenir peut-être du pays roman. Le terme de *Gesänge* apparaît souvent. Il semble qu'il y ait cousinage, en de lointaines origines, entre lied et lai, ce dernier dérivé du « lay » breton (« Un lai en firent li Bretuns », dit Marie de France), et qu'on retrouve en Allemagne sous la forme *Leiche*. Lai, comme en germanique *liet*, *leod* ou *lioth*, remonterait au vieux haut-allemand *hluti* (son), lui-même issu de *bellan* (*ballen* : sonner). Nous aurions là un phénomène assez semblable à celui, plus tardif, de *sonata*. A cette distance, il ne peut s'agir, on le voit, que de curiosités philologiques. De ce côté, nulle issue.

Pierre Larousse, dans le premier *Grand Dictionnaire universel* de 1866, fait une suggestion qui mérite de ne pas passer dans l'oubli. « Les Allemands, écrit-il, entendent par lied un genre de poésie qui est pour eux assez bien défini; mais ce sont des Allemands. Pour nous, ce genre renferme presque toute la poésie possible, en dehors des grandes compositions épiques et lyriques, puisqu'il tient de la chanson, de la ballade, de la fable, de l'épigramme, de la romance, de l'élégie, de l'idylle et de la satire. » Et de citer la tirade, alors récente, de Heine, pour qui le lied est « le cœur qui chante, la poitrine émue qui se soulève » : un phénomène d'affectivité, sous une seule espèce, verbale et sonore, qui serait commun et également cher au simple et à l'intellectuel. Tout ceci ne nous laisse en main, pour l'instant, qu'une réalité assez floue.

Caractérisons-nous le lied, alors, par une structure musicale ? Le jargon des formes, somme toute, signale l'existence d'une « forme lied ». Ceci devient très vite arbitraire si l'on met en parallèle seulement cinq ou six lieder pris au hasard chez Schubert, Schumann ou Hugo Wolf. Entre les premières plaintes de Schubert, tels couplets de *la Belle Meunière*, un *Abends am Strand* de Schumann, ou un *Mörkelied* gouailleur de Wolf, il y a des mondes. Nous n'aurons pas plus de chance en envisageant le caractère « strophique » de ce lied qui s'apparente, à ses deux pôles extrêmes, aussi bien au chant populaire à période simple, qu'à l'ode *durchkomponiert* (composée de bout en bout) du XVIII^e siècle, où le musicien se plie servilement à la dialectique verbale. Nous ne ramènerons, de cet angle de recherche, qu'un élément de détail. Comme l'a fait Beethoven, après Haydn, dans l'utilisation symphonique du folklore, Schubert a trouvé, en de rares cas, pour la cellule mélodique fermée du chant populaire, un procédé de développement libérateur : ce que ne feront plus, par exemple, nos symphonistes du XIX^e siècle. Mais là s'arrête notre remarque.

C'est en partant de la notion de texte qu'on se rapprochera efficacement d'une définition. Quelle parenté peut-on trouver entre le *Mondnacht* de Schumann, le *Sosie* de Schubert et *la Fille abandonnée* de Hugo Wolf ? Le lien profond, premier, nous semble à la fois très lâche et très ferme : les uns et les autres ont, dans leur texte, la valeur d'un tableau. Si l'on considère la relative rareté de la peinture allemande entre l'époque d'un Holbein ou d'un Dürer et celle d'un Feuerbach, d'un Menzel ou d'un Liebermann, on pourrait presque envisager là-bas le lied comme une forme musicale de la peinture, pendant trois quarts de siècle au cours desquels l'attention s'est centrée à la fois sur une intériorisation de toute vie, et sur une certaine cosmicité de la vision naturelle : deux attitudes propres à enfermer toute plasticité dans le lyrisme verbal. Le lied représenterait alors, mais sur une beaucoup plus vaste échelle, quelque chose comme le dessin familial de Ludwig Richter, le paysage de Hans Thoma, ou le tableau romantique de Moriz von Schwind.

Mais voici qu'une nouvelle précision s'impose. Le lied est tableau, mais tableau qui se signale par un immé-

diat absolu de la vision, avant tout effet idéologique ou littéraire. Les admirables poésies d'un Hölty, au XVIII^e siècle, par exemple, malgré leur parfum lourd et funèbre, n'ont pas donné naissance à un lied. Par contre, le Goethe des *Chants de Mignon*, comme celui de *Marguerite au rouet* ou du *Roi des aulnes*, offre de ces visions directes et trapues dont se nourrit le lied. Schiller, l'homme du « lyrisme d'idées », n'a guère donné de prise au lied, pas plus que Novalis et Hölderlin.

Et enfin : ce tableau doit être tel, en sa concision visuelle, qu'il en émane une ambiance très condensée, elle aussi d'une grande immédiateté et simplicité, et qui soit plus ou moins de l'ordre d'une foi. L'humour, par exemple, n'y aura sa place que tard, et en passant, avec Brahms et Wolf. Nous nous expliquons alors que l'univers du lied unisse un Körner et un Eichendorff, un Wilhelm Müller et un Lenau, ou, sur un plan d'antithèse moins grossier, un Heine et un Goethe.

Il nous faut donc partir d'un peu plus loin encore, et dire ceci : on oublie trop que, dans le folklore allemand, en dépit d'une légende tenace, l'élément littéraire l'a toujours emporté, en richesse comme en poids, sur l'élément musical. Le pays où Brentano pouvait glaner l'étonnante moisson du *Cor féerique de l'enfant* recèle pour tant de poésies miraculeuses un patrimoine de mélodies fort respectable, mais qui peut compter en Europe comme l'un des moins fournis. Le seul folklore français, par exemple, est à la fois plus riche et musicalement plus raffiné. Les pays de musique populaire abondante, au demeurant, sont souvent des pays de musique symphonique pauvre, exactement comme les civilisations où la pensée est le plus largement diffuse ne sont pas celles des grandes philosophies : comme si penseur et symphoniste compensaient, par un apport massif, quelque carence générale des moyennes.

Pour que pût naître tout à coup un Schubert, il fallait que se fût établie, et en milieu bourgeois, une civilisation littéraire de type folklorique. La clé du lied romantique allemand se trouve probablement dans ce phénomène assez singulier qu'entre 1770 et 1870 une lourde majorité des pièces lyriques allemandes est faite de poésies « populaires » transcendées : un phénomène inconnu chez nous. Schubert ne fait, après Zumsteeg,

que tirer les conséquences musicales de cet état de choses. Sur ce terrain, il quintessencie, allant du complexe au simple, non sans mal, un chant savant qui deviendra « populaire » par ses thèmes, ainsi que de leur côté l'ont fait, en littérature, Bürger, Herder, le jeune Goethe, puis les romantiques, qu'ils s'appellent Wilhelm Müller, Lenau, Mörike ou, le dernier, Heine. L'esprit, la discipline simple du lied musical sont dans le texte d'abord.

Socialement, le fait se ramène à ceci : lorsque Herder publiait, en 1778, ses *Stimmen der Völker* (*Voix des peuples*), la poésie allemande, éteinte, on l'a dit, par la guerre de Trente Ans, cherchait sa renaissance à travers l'imitation de certains schèmes dont la poésie galante et pastorale des Français. Qu'on n'oublie pas que les débuts de Goethe lui-même, à Leipzig, se sont faits sur le terrain de la « bergerette », et en langue française. Herder donc signalait au génie allemand le moyen de retrouver le fil d'Ariane : le folklore médiéval. A l'appui de ses dires, il publiait une vaste anthologie de textes. Le jeune Goethe, qui rêvait à Strasbourg d'être l'éveilleur du génie national, ne se le laissait pas dire deux fois, sellait son cheval et parcourait les villages entre Vosges et Rhin, pour noter de vieilles ballades de la bouche des *Mütterchen*, et instituait par là pour un bon siècle une véritable jurisprudence, même lorsque, sous l'influence hellénique, il allait bientôt — et avec lui Schiller et Hölderlin — survoler de très haut cet univers.

Un texte reflète une âme, et les lignes de forces de tout folklore sont de l'ordre spirituel. Pour le poète et le romancier allemands, la Nature est un personnage. Elle est même le personnage central du drame humain, celui auquel se réfèrent tous les autres, puisqu'elle constitue la norme « cosmique » de notre destin. Pour le Français, elle n'est que le décor de la pièce. Le personnage du lied se trouve en tête à tête avec l'infini dans les choses, et cet infini est profilé en objets vivants et frémissants, avec la même plasticité sommaire, la même violence affective aussi que l'individu qui y aime et y souffre, qui y délire ou y a peur. Le cœur n'est qu'à moitié croyable : mais il y a une crédibilité terrifiante dans les choses. Lorsqu'un Berlioz, dans *la Damnation*, chante la « Nature immense », il essaie en vain d'annexer cet ordre de présences à l'univers poétique français, il se situe hors de notre sensibilité,

et ne trouve qu'une note déclamatoire. Le lied français (pour autant qu'il y ait un lied en France) retrouvera, avec Duparc ou Chausson, la couleur germanique : mais sous le couvert de la symphonie et d'ailleurs sur un plan esthétique trop différencié pour offrir une plate-forme d'âme commune au délicat et au simple : et l'homme français n'y retrouvera point son visage.

Mais nous ne sommes encore qu'à la surface des choses. Une seconde caractéristique — d'ordre littéraire elle aussi — est l'essence pessimiste de ce lied. Rien d'autre en effet n'en peut expliquer la couleur musicale. Le lied allemand est un phénomène d'inquiétude : d'une inquiétude métaphysique diffuse dans les réflexes les plus humbles de la race. En ce sens, une famille humaine s'y retrouve immédiatement et entièrement. (On pourrait dire, en regard, que le génie français du lied se définit par une position calme, esthétique, comme extérieure aux choses, une position de jeu affectif sur jeu d'images : celle de la romance, qui trouvera ses hautes cimes avec Fauré.)

Or, l'inquiétude de l'Allemand se situe face au paysage. C'est autour du paysage maléfique, hanté de mauvais Esprits, que va se construire, cent ans durant, une immense fresque dont poètes et musiciens vont quintessencier à l'envi les couleurs. Le lied allemand est pour la plus grande part un phénomène de « peur cosmique », de nature païenne. Il s'apparente en cela à la tragédie grecque, dans une mesure plus grande qu'on ne l'imagine. Seulement, les héros n'en sont pas des Atrides. Ce sont des voyageurs, des meuniers, des chasseurs. Le lied est la métaphysique du charbonnier : un charbonnier chez qui le Destin serait le maître.

Et ceci nous emmène très loin dans une vocation quasi clandestine du lied qui expliquerait bien des choses. Si l'on veut bien tenir compte des efforts incessants de Beethoven, de Schubert, de Schumann et de Hugo Wolf vers l'opéra, des innombrables projets scéniques qui jalonnent leur vie, on s'aperçoit que le lied est aussi une position de repli, qui couvre l'angoisse d'une impuissance dramatique. Wagner, en ce sens, libérera l'univers romantique du lied. Si en effet le thème de l'opéra allemand depuis Gluck est, par lentes approches, dont *Don Juan* va donner un témoignage éblouissant, l'ambi-

tion de camper, comme le Grec, l'homme en face des puissances surnaturelles, cet opéra n'a ni son poète, ni sa langue, ni sa mise en scène. Il échoue avec Weber. Peut-être la technique seule de l'actuel Bayreuth le justifie-t-elle. Le lied alors devient un drame sur un seul plan, sans les interdits redoutables d'une scène inapte à rendre visible l'invisible, et à matérialiser la Peur.

Sur deux plans, le lied nous familiarise avec ce monde. Sur celui du paysage d'abord, qui seul, à notre sens, mène le lied sur sa pente folklorique, et conduit Schubert, en fin de course, à ce dont on a fait le poncif — savoureux — de *la Belle Meunière*. Ici s'exprimerait le nomadisme contradictoire du cœur allemand.

On sait que le thème central d'un certain lied est la chanson du « voyageur ». Toute la terre, nous dit cette chanson, est vie, mouvement, départ. Vents, vagues de la mer, oiseaux, meule du moulin, tout se meut, ou part à la rencontre du monde. Ainsi le voyageur, sur leur conseil. Seulement, ce voyageur ne trouvera nulle part sa patrie. Sommé par son inquiétude de vaguer sur tous les chemins, il sera rejeté aux lieux de son départ sans s'être réalisé lui-même; et le destin ne lui montrera, pour finir, qu'une vraie patrie, celle de Tristan : la mort. « Le bonheur est où tu n'es pas. » Le fonds racial se montre ici aux antipodes de celui qu'exprime notre folklore à nous. Pour le chant populaire français — les *Grandes*, les *Chants en plein vent* — l'homme se réalise où Dieu l'a mis. Si le monde bouge et voyage, il vient à moi, je l'attends. Je le reçois comme la bénédiction des Providences sur l'effort dans lequel je m'équilibre et me rends digne. Où je me trouve, l'Univers est présent, plénitude et sacrement. Il s'agit bien d'une position métaphysique fondamentale.

Mais cette vocation du lied allemand est si essentielle et profonde qu'elle se cherche aussi sur un plan littéraire plus raffiné. Aux paysages de Mayrhofer, de Müller, ou de moindres encore, ont déjà répondu, dès l'origine, les grandes fresques mélodramatiques de Walter Scott, ces brouillons de génie, mais aussi les hautes ballades de Goethe, parfois de Schiller : *Chants du Barde* et de *Mignon*, *Au postillon Chronos*, *Ganymède*, *Prométhée*, ou *Groupe au Tartare* : paganisme allemand sur fond grec, vision d'héroïsme humain sous le fardeau de la Destinée.

On voit dès lors combien l'horizon du lied est multiple, et comme il risque d'éclater en mille figures étrangères, chez Schubert déjà, et, selon toutes ses pentes, chez les musiciens qui suivront. Paysage simpliste, concentré lyrique, couplet strophique, vaste complainte ou ballade : le lied, sous toutes ses espèces et dans son immensité, se définit dès le premier Schubert comme universel. Ce musicien à demi cultivé, d'intuition hallucinante, simple et sauvage, emmuré, sans aventure et sans histoire, talonné par le temps, réalise dans sa bohème, entre mansarde et table de café, une sorte de concentration focale du monde : le monde insatisfait, nomadique et tragique de sa race. Il couronne le tout d'une présence obsédante de la mort. C'est autour de ce noyau que se déposeront les couches plus hétérogènes du lied futur. De Schubert elles reçoivent une polarité définitive d'unité et d'éclairage.

De Schubert sont publiés quelque deux cents lieder, dont combien sont chantés ? La grande édition Mandy-czewski en compte six cents. Les premiers, et les moins connus, sont les plus bouleversants. Ils préparent une rencontre entre la sonate beethovénienne et le fantastique de Walter Scott, *Plainte d'Agar*, *la Fille d'Inistore*, *Adelwold et Emma*, *Plainte de Kolma*, *le Parricide*, *le Fantôme de Loda* : où est *la Truite* de nos écouteuses ? Ce sont là, parfois sur dix, douze, treize tempi différents, vraies bouillies de récit dramatique, de récitatif, et d'air *Singspiel* « noir », tumultueux et composites « madrigaux-complaintes », que seul réussira un jour un Loewe, parce qu'il les trivialisera avec une sorte de génie. Ils fixent le climat sur lequel vont flamboyer tout à coup les deux premières grandes venues : *le Roi des aulnes* et *Marguerite au rouet*.

Nous voilà bien loin du style « populaire » : le seul dont Schubert, à son départ, se distance fondamentalement. Femelles échevelées, courant dans les tempêtes à l'aboiement de la nuit et des chiens, arrachant du corps de l'amant la flèche dont elles se transpercent et balançant des complaintes funèbres, parfois étonnantes ; prisonnières qu'enferme un chevalier bandit dans une tour, et qui, se croyant libérées, découvrent dans la lande leur tyran et leur libérateur, égorgés l'un par l'autre ; fantômes d'amantes jalouses qui ont tué l'aimé, puis le déterrent

pour piétiner son cœur : tel l'univers sur lequel s'articuleront trois types d'œuvres désormais distincts : le paysage idyllique, parfois anodin, — mais bientôt montrant cette face de panique sur laquelle insistera Schumann — la grande ballade, et le concentré lyrique pour finir.

Trois mondes se cristallisent là, qui conditionnent trois positions musicales. Le premier aurait pour archétype, bien avant le cycle tardif du *Meunier*, les paysages de Mayrhofer. De là Schubert concevra l'univers des ruisseaux, des départs, l'intimité du cœur inquiet et d'un paysage aussi inquiet que lui-même, les présences inhumaines, frôlées au fond des sourires de l'eau, les messages à mi-voix du feuillage. La fraîcheur laisse passer le visage suspect de la peur. Le monde de Siegfried se décante par avance, plus ou moins effaré, plus ou moins spectral. Tout culmine toujours dans l'inquiétude, ou dans les rafales de vent du *Roi des aulnes*, ou de la *Jeune Religieuse*, ou dans les fracas élémentaires d'*Aufenthal*. La couleur change, les signes sont les mêmes. Le strophisme est là plus ou moins de structure, la variation est en perpétuelle fluctuation, les modulations violentes, sans cesse sur le qui-vive, selon que l'exige l'irisation d'un morceau de ciel, ou l'universalité d'une vision d'épopée.

La seconde route est celle de la grande ballade. Le drame y est moins diffus, le galbe plus surveillé. Il y a là quelque chose d'eschylien. On l'a dit : ce lied est un phénomène de compensation. Il trompe l'impuissance à pétrir la matière invisible du monde, à saisir les espaces et les densités. Il rôde autour de l'opéra impossible. Il représente en un sens ce qu'ont représenté dans les couches populaires françaises, après le xve siècle, le Noël et la complainte, suppléant au drame liturgique éclaté, et offrant à l'homme du petit monde un « *Mistère* » portatif.

L'auteur est, cette fois, pour le texte poétique, Goethe, parfois même Schiller. Nous voici en fait très loin du lied. La coupe, en un sens, serait presque madrigalesque, si la nécessité interne du texte savant n'établissait une double et forte ligature identifiante : celle de la silhouette, et celle de l'ambiance. Schumann — *le Gant, la Fiancée du lion* — va droit au schème monteverdien : déclamation libre, accents rythmiques ou harmoniques en gros trait. Ou bien — *Abends am Strand, Mein altes Ross* — il joue

de son ambiguïté personnelle entre la réalité et le rêve et définit deux matières entre lesquelles se glisse la vision équivoque. Schubert, pour transcender le lied en ballade, use d'un procédé grossissant. Pour isoler, surhausser, mais aussi distancer son texte, il le prosodie en valeurs élargies. Le « *Wer reitet so spät* » est une sorte de *cantus firmus* sur symphonie évocatrice. Dans cet espace vacant, libéré de la prosodie propre du poème, il recrée celui-ci en musique, et condense en symphonie imitative une couleur unique, élémentaire : le galop, le vent. La visibilité et l'immédiateté sont sauvées de tout détour littéraire.

Il y a enfin une troisième formule : et de celle-là le poète est Heine. Heine offre au musicien le miracle d'une vision faussement naïve, et d'une langue à la fois extrêmement simple et extrêmement raffinée, d'une intensité quasi délirante : quelque chose comme un Verlaine très grand et très viril ; un art empoisonné de frôlements suspects et d'arrière-pensées. Ici, il s'agit d'un effet de choc maximum, sans affabulation, le drame en une image : *le Sosie, Ihr Bild, Dein Angesicht*. Le lyrisme affecte une position dramatique ; mais le drame — l'impasse — n'est que de situation et de couleur.

Nous aurions défini là les trois couches concentriques qui, dans leur parenté profonde, font mesurer à la fois l'immense diversité du lied et son unité.

Partant de là, l'évolution historique conduit tout logiquement de Schubert à Schumann, de Schumann à Brahms et à Hugo Wolf. Schubert a tout vu, a tout dit. L'art se diversifie, se raffine et à mesure s'altère. Nous laisserons de côté Franz, Cornelius, le facile, habile et trivial Löwe, Mendelssohn prisonnier de l'exquis et Liszt du piano et de la romance — et des moindres. Même pour ceux-là Schubert a fixé une ligne, et leur œuvre pend à celle des trois grands comme l'arabesque à la discipline de la voussure ou du pilier.

Dans les trois cercles concentriques du lied schubertien, la zone centrale établit pour les autres une norme, et la projette sur eux, ainsi le lied de Schubert établit une norme pour tout ce qui lui succède. Tout lied désormais existe, si l'on peut dire, en tant que lied sous sa caution, comme sous celle du poète.

De Schumann, on se doute combien ses préoccupa-

tions, sa culture et ses problèmes le situent plus loin encore du génie populaire, sinon à l'opposé. Il est, sauf quelques assonances çà et là, l'homme d'un art médiat, pétri de signes littéraires, philosophiques, d'hiéroglyphes initiatiques autour desquels joue, plus que l'affectivité, l'attitude générale de nostalgie et de peur. Il a fallu, pour qu'il arrive à la simplicité apparente de son lied, la double pente d'un amour tout à coup libéré, et d'une neurasthénie à mesure plus inhumaine. Le lied est pour lui, bien plus que pour Schubert, une confession d'emmuré, enfermé dans son « cas » : ainsi plus tard pour Hugo Wolf. Mais il est, en même temps, ciselure d'une forme dont les poètes fournissent la clé. De là le caractère paradoxal d'un art qui va chevaucher la simplicité de l'attitude, le raffinement des intentions et des ambiances, et parfois la complexité du message musical.

Les trois « cercles concentriques » restent la structure de son univers, comme aussi l'univers métaphysique qu'on a dit. Mais chez Schubert, une attitude à la fois catholique et viennoise tente toujours plus ou moins de situer la lumière de ses ténèbres dans une ultime conciliation ; tandis que Schumann glisse vers le gouffre, d'une seule pente. Plus que l'emploi qu'ils font l'un et l'autre de Heine, il faudrait observer le choix exclusif que fait Schumann de ce qui, chez Eichendorff ou Lenau, est désespéré. Il faudrait suivre certains thèmes, auxquels on ne peut qu'appliquer le système décrypteur du rêve : le thème, par exemple, de la « noce tragique » qui revient, varié de toutes manières possibles, assez bizarrement entre les mains d'un amant comblé, hanté par les impasses de l'amour. Quant au paysage méphitique, frôlé par Schubert, il prend chez Schumann une résonance presque panique — voyez *Zwielicht* — lorsqu'il ne se dissout pas, — bien avant Tristan — dans l'au-delà.

Cela conditionne évidemment une langue musicale neuve. Le procédé schubertien offre tantôt une union intelligemment naïve du simple et du pictural : les *incipit* de pure fraîcheur, les accords arpégés de *Wohin* au début de *la Belle Meunière*, tantôt les violences élémentaires et de gros-grain, choisies avec un instinct infailible : le rouet de Marguerite, qui rend tangible le climat d'obsession et de vertige, les carillons de *la Jeune Religieuse*, les tempêtes d'*Aufenthalt* ; tandis que les concen-

trations lyriques comme *le Sosie* empruntent à cet univers ses gros éclairages et ses ruptures harmoniques sommaires.

Avec Schumann, tout se complique. L'homme du symbolisme sonore et des carnavaux métaphysiques ne peut renier du jour au lendemain son goût des problèmes. Voyez les sept mesures de piano qui introduisent *Zwielicht* : un miracle d'indécision rythmique et tonale, où se définit complaisamment le « chien et loup » crépusculaire. Voyez le prélude par lequel, dans *Mondnacht*, s'étale, en une neuvième arpégée, une sorte d'ubiquité stellaire onduleuse où se valorise et s'alourdit le *si* de basse, pour établir l'ambiance suspensive jusqu'à la notation tonale définitive. Des problèmes de haut lyrisme musical vont ici se poser sans cesse, qui se tiennent au bout opposé du lied. Dans le même esprit s'opèrent les longues conclusions pianistiques, où se contracte et se libère le drame chanté. Ce lied s'éloigne comme indéfiniment de ses origines, mais il reste à l'intérieur et à l'abri d'une crédibilité instituée par Schubert, maintenue par la simplicité et la netteté plastique du texte, et l'immédiate évidence de l'impression.

Instituant les constantes de l'évolution qui, chez Wolf par exemple, le complétera, Schumann spéculé sur les subtilités expressives du poème. Il s'efforce pourtant de réserver là-dedans une position moyenne d'évidence. Chez Schubert, accompagnement et chant se comportent comme deux musiques parallèles. La forme « fermée » en souffre. L'imbrication des deux, chez Schumann, devient phénomène de concentration quasi contemplative : d'où chez lui un certain caractère statique. Schumann ne se distance pas de la prosodie, il l'affouille, la passe au prisme, en distribue les facettes, les couleurs, les nuances et les impondérables sur la mélodie, la déclamation, la symphonie pianistique, sans qu'un seul de ces éléments soit concevable un instant hors des autres. Et le texte offre cette sécurité, finalement, qu'il reconduit la vision vers le simple.

De Brahms, on sait qu'il fut, pour Schumann, « le disciple que le Maître aimait », et son continuateur. Mais le continuateur avait vu de trop près la folie romantique, et le ferment d'anarchie qu'elle semait. Sans doute Brahms représente, dans le contexte de son temps, un

ressaisissement de l'écriture, dans une donnée musicale moins réactionnaire qu'on n'a voulu longtemps le croire. Schönberg a dit là-dessus ce qu'il fallait. Mais le secret de son lied est ailleurs. Peut-être faut-il y chercher l'exemple le plus caractéristique de ce qui fut, chez Brahms, paradoxalement, un phénomène de « confiance dissimulée ». Toujours Brahms se défendra d'exprimer son secret profond, il laissera juste percer ce qu'il faut de pessimisme douloureux et de rêve pour libérer sa solitude sans en rien livrer jamais. Là s'expliquerait un style fait pour grande part de réticences, d'arrêt sur les pentes, d'explosions contradictoires, et parfois cette impression qui s'en dégage, d'incertitude sur le chemin pris, de sombre débat intérieur mal caché.

On ne s'étonne pas assez de voir Brahms chercher, comme auteur de lieder, sa pâture surtout chez des poètes mineurs. Mais c'est qu'ici il reste libre. Schumann, sur des poètes majeurs, est obligé de tout livrer de lui-même. Brahms pourra se contenter d'une ambiance suggérée, d'une donnée générale d'imagination affective. Il ne succombera jamais au visuel, et d'ailleurs il n'a jamais été un visuel, et son « sentiment » se nichera, paradoxalement, dans des textes parfois presque abstraits. Il semble que Brahms, cette fois, se dissimule derrière ses poètes; homme du Nord, mais au-delà grand « refoulé » (un terme dont on peut ici se servir sans abus), Brahms ne livrera à sa première bien-aimée que des lieder sur paroles populaires : comme offrant un amour anonyme. Tout cela *non troppo allegro, non troppo andante*, et même *non troppo allegretto* : jamais délié, jamais « engagé ». Mâcheur de secrets, torturé de silences : tel est le Brahms du lied, avec sa richesse sans contours, dans son espace de solitaire.

Comme il refuse de se trahir, il se refuse à un lied qui serait œuvre d'art « objective », alors que Schumann unissait en lui les deux contraires. Il aime les textes « mous » et drape alentour une poésie molle, dont on ne retient que quelques cimes; et pourtant le niveau musical est toujours élevé. Jamais de paysages, ou fort peu — sinon quelques « chants de pluie ». Jamais le geste épique schubertien non plus : et il semble que, pour ce maître incontestable du lied, le lied est, dans son œuvre, une sorte de contradiction vitale.

Pourtant, un *Schön war*, une *Feldeinsamkeit*, un *Von ewiger Liebe*, restent des sommets du lied allemand. C'est peut-être que, fermé sur lui à des profondeurs jalouses, Brahms reflète le mieux le « cœur allemand ». La subtilité manque ici moins qu'on ne pense : mais on pourrait avancer que Brahms représente, de ce cœur, moins le lied que la « romance ». Ses *Magelone Lieder* — son chef-d'œuvre peut-être — s'appellent, nous l'avons dit, *Romanzen*.

Brahms, seul avec Mahler, a vécu dans l'ambiance populaire. Très jeune il a été pétri par les estaminets de Hambourg, comme Mahler par les casernes de son Autriche. Aussi le voit-on promener son masque folklorique sur quantité de lied de type populaire, souvent admirablement venus, et dont on se demande pourquoi personne, ou presque, ne les chante.

Avec Wolf le lied éclate à nouveau, dans une diversité, une richesse, une fécondité d'expression qui semble la somme de toute une culture. Ici, l'horizon complexe du genre arrive à la limite de sa propre dislocation. Dans le chemin diffus qui mène le lied vers l'opéra, Hugo Wolf fait des pas plus décisifs que Schubert et surtout que son maître, Schumann : « Ensuite, dit-il, je n'écris plus que des *Tétralogies*. » N'a-t-on pas dit que ses lieder étaient autant d'opéras de poche ? Wagner a passé là. Mais, dans le repli confidentiel, Wolf s'aligne sur Brahms : écoutez *Verborgenheit*. Seulement, le monde de la simplicité lui échappe totalement des mains. L'intériorité, plus tourmentée d'elle-même, erre dans son labyrinthe, prodigue autour d'elle, comme pour se dégager des ténèbres, un luxe d'harmonies heurtées, d'odeurs fortes, de contrastes, de problèmes sonores point toujours également heureux.

Hugo Wolf reprend la tradition des « cycles » qui, pour Schubert, était le hasard d'une affabulation, pour Schumann l'adoption d'un univers lyrique. De Mörike, Wolf compose en cinq mois presque d'une haleine plus de cinquante lieder. Il s'interrompt pour un cycle Goethe — vingt-cinq pièces — et une décharge d'*Eichen-dorfflieder*. Il termine les Mörike, reprend les Goethe : et ce sont les quarante-cinq poèmes du *Spanisches Liederbuch*. L'*Italienisches Liederbuch* sera une autre décharge,

en deux époques, de cinquante autres lieder. Là-dedans, point d'isolés; sinon deux Shakespeare, deux Byron, trois Michel-Ange, un Heine, six Gottfried Keller.

Il s'avère cette fois que la véritable vocation, et comme la ligne de mire secrète, du lied, n'est pas la simplicité, mais précisément cette orfèvrerie supérieure, faite d'une fiction de personnages populaires et de paysages familiers, mais, sur cette trame, d'un drame intérieur beaucoup plus raffiné, prolongé par toutes les divagations du rêve — et d'une langue sonore luxueuse. Comme pour Schumann, il s'interpose entre Hugo Wolf et l'univers ce fluide trouble et déformant d'une folie qui, cette fois encore, frappera en son temps et à coup sûr. Univers violent, angoissé, crié dans l'espace trop court d'une vie : comme dit si bien Decsey, « un drame en une page d'imprimerie ».

Cet univers, s'il n'est pas wagnérien, sinon par frôlements sonores, vit dans l'effluve de *Tristan*, où le lied menait depuis ses origines. Il est dramatique d'abord : la tragédie d'un vertige. Les trois « couches concentriques » qu'on a dites sont éclatées, transcendées par une position presque unique; à peine les dépaysent, ça et là, ces dessins « naïfs » de tierces parallèles, que retrouvera le petit Poucet de Ravel. Le ciel et son angoisse écrasent le paysage, qui disparaît parmi les cauchemars, les méditations, les contritions, et ne reprend figure amie que par des notations subtiles, assez rares : ainsi, dans *Erwartung*, ce matin mouillé, dépeigné, d'après la tempête. Là-dedans se ronge une obsession religieuse faite de honte, de peur et d'ascèse. Une iconographie pieuse y fait pendant : les dessins enfantins du *Spanisches Liederbuch* : la fuite en Égypte, Marie implorant les vents.

Mais un phénomène nouveau intervient : et il marque cette étape décisive où le lied échappe à sa définition. La mélodie n'est plus concevable que dans la trame d'une complication symphonique où elle ne chante plus par elle-même. Et elle n'est plus concevable sans le texte — de là la défaveur de Wolf à l'étranger. Car il s'agit bien, plus que jamais, d'un texte. Hugo Wolf ne jouait jamais un lied sans en déclamer plusieurs fois le poème : et que l'auditeur négligeât ce poème, fût-ce par amour pour sa musique, le mettait dans des fureurs de névrosé.

S'il existe, au moins pour le non-Allemand, un para-

doxe du lied, ce paradoxe éclate avec Hugo Wolf parce qu'il est chez lui la dislocation de l'univers schumannien, aspiré par celui, plus puissant, de *Tristan* : la ligature du texte ramenant, tant bien que mal, cette joaillerie sombre à une simplicité, mais la musique lui insufflant une vérité et un éclat du message qui, subjectivement, constitue pour l'Allemand le ciment du lied.

Et ainsi nous obtiendrions, comme à vol d'oiseau, sinon une définition, du moins une image de ce lied. Lied : une qualité profonde d'évidence et de sincérité; mais dans une ubiquité de l'expérience humaine et de ses nostalgies, qui dépasse, en tableaux courts de vérité universelle, tout ce qu'a pu prétendre exprimer l'opéra; tout ce qu'a exprimé même la poésie. Goethe, qui disait voir, dans le *Don Juan* de Mozart, la « tragédie idéale », aurait pu, sans son mauvais génie Zelter, en dire autant du lied. Lied : une synthèse de tout lyrisme possible, dans une fiction, d'ailleurs mal gardée, de simplicité sous laquelle gronde et résonne une profondeur d'authenticité humaine; parce que le musical ramène toute vision, toute spéculation, tout sentiment même — tout ce qui constitue le verbe tragique de l'homme — d'une sorte de gratuité formelle du verbal à une présence intérieure, à une expérience obsédante des forces : comme si la musique seule pouvait emplir le cadre verbal du poète d'une matérialité suffisante d'univers. En ce sens, le lied, de Schubert à Wolf, est un monde unique, complet, pièce essentielle de l'humanisme d'une race, miroir de sa conception loyale, profonde, riche et tragique, parfois désespérée, pessimiste en tous cas, de l'humain.

Avec Mahler, ce lied va tourner court, errant, malgré des veines parfois grandioses — le *Rewelge* de *Des Knaben Wunderhorn*, par exemple, — entre le style folklorique, désarticulé et magnifié par la vision orchestrale, et le style noble d'un Rückert. Avec Reger, il va s'engluier dans un contournement harmonique décevant. Avec Strauss, il dilapidera des richesses de sensualité souvent creuse : monde de vent, chargé de capiteuses senteurs. Et ce monde du lied « romantique » n'est pas mort. On le retrouve encore aujourd'hui bien vivant : sous tous les langages. Hindemith s'y rattache comme s'y est rattaché un Pfitzner en Allemagne, un Marx en Autriche,

ou aujourd'hui encore, valablement, un Othmar Schœck en Suisse. Il n'en a pas moins trouvé son point terminal dans la vaste fresque du jeune Schönberg, ces *Gurrelieder* qui semblent nés du monde lyrique du premier Schubert, monde de désolation dans des paysages fantomatiques, parmi les ruines et les hurlements du vent, mais dans un blasphème universel des hommes et des choses.

Entre-temps, la révolution schœnbergienne s'est accomplie. Un monde est né. Sur une conception neuve de la musique, mais qui répond à une vision neuve des choses, et surtout à une immense loyauté de l'esprit et du cœur, Schönberg bâtira les fondements d'un univers. Ce lied-là est une autre aventure. Elle est en cours.

Marcel BEAUFILS.

BIBLIOGRAPHIE

Il n'existe, sur le lied, que très peu d'ouvrages généraux récents. Sur le problème, on consultera l'étude très perspicace de :

REUTER, E., *La mélodie et le lied*, Paris, 1950.

et :

CŒUROY, A., *Les lieder de Schubert*, Paris, 1948.

Les quelques travaux de fond sont en langue allemande :

BIE, O., *Das deutsche Lied*, Berlin, 1926.

KRABBE, W., *Das deutsche Lied im XVII. und XVIII. Jahrhundert*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin, 1930.

PAMER, F. E., *Das deutsche Lied im XIX. Jahrhundert*, in *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlin, 1930.

ROSENWALD, H., *Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann*, Berlin, 1929.

Il faudra glaner les éléments relatifs à tel compositeur dans les monographies spécialisées : pour Schumann dans DAHMS, pour Hugo Wolf dans DECSEY, pour Schubert dans CŒUROY et dans EINSTEIN; pour Brahms, dans REHBERG (Zürich, 1947) et, en français, dans Claude ROSTAND (Paris, 1954). Nous nous permettons enfin de renvoyer à :

BEAUFILS, M., *Le lied romantique allemand*, Paris, 1956. *Par la musique vers l'obscur*, Marseille, 1943.

PAGANINI

NOUS ne possédons pas encore d'histoire systématique de la virtuosité, remarque Kurt Blaukopf dans sa belle étude sur *les Grands Virtuoses*. Nous ne connaissons pas toutes les étoiles, mais trois astres continuent de nous fasciner plus d'un siècle après leur mort : au piano, Liszt et Chopin; au violon, Paganini.

Ce dernier est le premier en date. En importance aussi, d'une certaine manière, par l'élaboration puis l'apparition fulgurante, dès 1830, d'un nouveau type d'artiste, le virtuose-auteur romantique : « Cet homme aux longs cheveux noirs, à la pâle figure, nous ouvre par ses sons un monde que nous n'avions peut-être pressenti qu'en rêve », imprime le « Allgemeine Musikalische Zeitung » de Leipzig. « Son apparition a quelque chose de si démoniaque que l'on cherche en lui tantôt le pied fourchu caché, tantôt les ailes d'un ange. »

Si nous revivons ce rythme de chocs secouant les contemporains de Paganini, nous pouvons comprendre ce phénomène explosif qui, venu de loin, allait se répercuter à l'infini. A première vue, un esprit comme Goethe renonce à l'analyser : « Il me manque une base pour cette colonne de flammes et de nuées, avoue-t-il. J'ai simplement entendu quelque chose de météorique et je n'ai pas pu me rendre compte. »

Combien plus humaine la réaction des musiciens. A Vienne, en 1828, Schubert, l'année de sa mort : « J'ai entendu chanter un ange dans l'*Adagio* de Paganini. » (Ce mouvement lent, désincarné, est celui du *II^e Concerto en si mineur*.) A Varsovie, Chopin, âgé de dix-neuf ans, se rend au concert du 29 mai 1829, dont le souvenir hantera sa mémoire. A Francfort, en août, Robert Schumann, « juriste », de dix-neuf ans, griffonne sur son carnet : « Ce soir ... Paganini, *Entzückung* : transports de l'âme. » Et il publiera la transcription pour piano des *Caprices* de Paganini; puis, sur leurs thèmes qui le

poursuivent, *Six Études de concert*. Après la même soirée, Henry Vieuxtemps, violoniste, alors âgé de dix ans, parle de « chaînes magnétiques » reliant le virtuose à la salle. Enfin, à Paris, Franz Liszt, à vingt et un ans, dans une lettre à un ami, décide de sa carrière, dès 1832 : « Et moi aussi, je suis peintre ! s'écria Michel-Ange, la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre... Quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter les paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini. René ! Quel homme, quel violon, quel artiste ! » Lucide et passionné, Liszt cerne le problème paganinien : psychologique : « quel homme ! » ; musical : « quel artiste ! » ; instrumental : « quel violon ! ». Devant une transcendance qu'il pressent pour lui-même, il précise : « Tiens ! Voici quelques-uns de ses traits. » Et ses transcriptions, dont la célèbre *Campanella*, ne vont plus se compter.

Paganini peut mourir en 1840, dans le halo d'un romantisme échevelé, la réaction « en chaîne » continue, sans distinction de tempérament, d'école, d'époque ou de pays. Brahms, dans ses admirables *Variations sur un thème de Paganini*, pour piano, ouvre cent portes nouvelles. Ravel a voulu sa rhapsodie pour violon et orchestre, *Tzigane*, de style paganinien ; et l'autre savoureuse *Rhapsodie sur un thème de Paganini*, pour piano et orchestre, de Rachmaninov, fait fureur en Amérique. Alfredo Casella écrit ses *Paganiniana*...

De l'interprétation, la virtuosité est donc passée dans la musique. Sous un autre angle, celui de l'orchestration, Paganini y est pour beaucoup.

Il est courant de trouver nul son art d'orchestrer. Souvent apparaît incertaine l'authenticité de ses manuscrits — il les gardait jalousement secrets, ne se gênant pas pour improviser. Mais une impression de grandeur se dégage de ce qu'il en reste ; des cuivres, par exemple, annonçant l'Ange entendu par Schubert avec une solennité nouvelle.

Chez d'autres grands musiciens, les volutes modulantes des cors de Richard Strauss, la « désincarnation » du *Concerto à la mémoire d'un ange*, de Berg, les merveilleuses aspérités de Bartók doivent beaucoup à Paganini, à son mépris du danger.

Quant au quatuor d'orchestre, d'un revers d'archet, le nouveau venu abat les barrières de sécurité : « Vous êtes tous virtuoses », dira-t-il aux « premiers pupitres » ébahis. Il suffit d'entendre le prélude de *Lohengrin*... Si, avant Paganini on n'avait jamais écrit « si haut », on ne s'en est plus privé, depuis. Une pièce ravissante pour violon montant au ciel, de Messiaen, le confirme encore. De même, pour apprivoiser tous les timbres, grouper les « accessoires d'atmosphère » propres à l'avènement du soliste. N'est-ce pas à lui, maintenant, d'émanciper la mélodie ? ... « A tel point, disait-on du jeune maestro, que ni l'oreille ni les yeux ne peuvent suivre la volubilité, la rapidité des mains et des notes; d'où il résulte un espèce d'enchantement. Paganini a adopté de jouer de mémoire. Il se présente seul avec son violon; l'on dirait un Apollon... » « Un sorcier, disaient d'autres, un ange ou un démon qui transforme à volonté le violon en flûte, en guitare, en *cello*, jusqu'en voix humaine. » « La raison doit se taire puisqu'elle s'avoue captive », conclut le poète Karl von Holtei, saluant en Paganini le mythe, lui-même, de la virtuosité.

Cette belle fleur inquiétante, d'apparence spontanée, devait autant au terrain musical qu'au social. Dans le passé — toujours d'après Blaukopf — sa première racine pousse dans la brisure de l'ancien idéal communautaire religieux de la musique polyphonique. Au Moyen âge, le chœur, seul, louait le Seigneur. Il n'y avait pas de solistes. L'accession de ceux-ci à l'existence, puis à la gloire, relèverait assez de la révolte des anges dont ils gardèrent l'allure sombre ou céleste. Avec le temps, la musique, nécessaire à tout le monde, réclamerait des concerts et un public payants, comme l'attraction de talents individuels. Travaillant pour eux, une forme musicale se dégage peu à peu : le *concerto*. D'abord, *concerto grosso*, puis *concertino* ou formation plus petite opposée à la masse; enfin, dialoguant avec l'orchestre, le violon-solo, l'oiseau-parleur étincelant. De là date sa vocation pour l'extrême pointe de la virtuosité, jointe au génie des luthiers du XVIII^e siècle et aux premières vagues des grands violonistes-auteurs italiens, les Corelli, les Tartini, les Vivaldi...

Leur succédant alentour de la Révolution française,

vient la fabuleuse personnalité de Paganini. Cette sève dont il sent gonfler les fibres de son violon d'enfant, il va la maîtriser, l'orienter, la projeter sur les temps à venir. La virtuosité ? Ce n'est plus une révolte, c'est une révolution, puisqu'avec une libération sociale grandissent les « droits de l'artiste » à se dégager de la masse sonore.

Il est curieux de comparer cette avance historique et musicale avec les découvertes de son grand instigateur et maître, celui de *la Danse des sorcières*, Niccolo Paganini.

EN ITALIE

« A sept ans, raconte Niccolo, j'appris les premiers éléments du violon, de mon père qui était d'oreille fausse, mais passionné pour la musique... » Celui-ci, ancien docker du port de Gênes, sera l'impresario du gamin hypersensible, sujet aux convulsions, à la catalepsie. Travail sérieux (harmonie, contrepoint, fugue, avec de grands maîtres, Ghiretti, Paer, etc.) et premiers concerts publics. « Je composai de la musique difficile, continue-t-il, faisant des études continuelles dans les difficultés de mon invention desquelles je me rendis maître. »

A Paris, c'est la prise de la Bastille. Les armées de Bonaparte envahiront bientôt l'Italie. Niccolo risque des *Variations sur la Carmagnole* (1790). A Weimar, Goethe a fini son premier *Faust*. Nouveau pacte avec Méphisto. Du populaire, le « démonique » gagne les lettrés.

En 1800, près de Gênes, assiégée par les Anglais, Niccolo a écrit ses *Vint-quatre Caprices* pour violon seul. Œuvre maîtresse, prouvant la réalité de l'homme-instrument. Modulant en pleine virtuosité, comme vire un oiseau de proie ! Il a dix-neuf ans. Il s'enfuit vers le Sud.

A Lucques, triomphateur de la fête de Saint-Martin, concours international d'alors, il va servir la sœur de Napoléon, Élisabeth, grande-duchesse de Toscane. Successivement son favori, son chef d'orchestre, son directeur de l'Opéra et... capitaine des gendarmes. La *Sonate Napoléon* est offerte à la souveraine. Entièrement sur la quatrième corde, c'est une superacrobatie ravissante, sur un fond orchestral très Premier Empire. Sa *Polonaise* suggère à l'esprit des réponses de Chopin. Les envieux parlent d'habileté diabolique. La *Sonate en ut*, pour

violon seul, termine une idylle qui dura neuf ans. Il s'enfuit à nouveau.

Sa vie privée reste houleuse. A la suite d'une aventure d'allure faustienne, il passe quelques heures « au violon ». « Solitaire et abandonné dans une prison, enchaîné bientôt Stendhal, il apprit à traduire son âme par les sons... »

La version diabolique de son art prend une ampleur qui l'irrite et le sert. Mais l'œuvre, comme son exécution, s'en ressentent. Ses deux premiers *Concertos* joignent à de vraies trouvailles des « trucs » d'illusionniste; tierces sardoniques, traits en retour de flamme, traînées d'étincelles des *staccati*, des *pizzicati*, décalage de « l'accord », harmoniques en ultra-sons. C'est la cuisine des sorcières!

Bientôt, les « mugissants trombones » se taisent. Dans ses grandes *Fantaisies*, il s'en va seul sur un accord tendu entre récitatif et variations. « Et les foules le suivaient », notent les chroniques. Le feu jaillit, semble-t-il, de son Guarnerius, tandis qu'il joue *Moïse* ou *la Danse des sorcières*. Comment expliquer l'inexplicable ?

De plus, entre son jeu « par cœur », ses cadences et son goût d'improviser, le virtuose ne persuade-t-il pas l'auditoire qu'il capte à sa source la création elle-même ? Trouble illusion, ramenant à la magie — ce talent équivoque remet tout en question.

Camouflé, un autre bastion de l'Ancien Régime repaît à son tour : le monopole, par les grands, de la musique et des musiciens. Certes, ceux-ci ne portent plus, comme Haydn, la livrée Esterhazy, ou comme Niccolò, l'uniforme du gendarme. Mais, pour ce dernier, rien ne va être plus précieux qu'un appui, une amitié illustre : celle de Rossini, par exemple. L'auteur du *Barbier* admirait tellement le virtuose qu'il lui arrivait d'avouer : « Heureux que Paganini ne se livre pas exclusivement au genre lyrique. Quel rival dangereux ! » Et le violoniste, amoureux des thèmes de *Moïse*, de *Cendrillon*, de *Tancrède*, les ornait à son tour de variations éblouissantes.

Autres amis, le chancelier et la princesse de Metternich, rencontrés à Rome, invitent Paganini à Vienne. La cantatrice Antonia Bianchi, avec laquelle il vit, lui a donné un fils, Achille, son grand amour. Un *III^e Concerto* naît, lui aussi, fin 1827 : « Avec polacca et les variations sans orchestre formant de moi seul l'entière harmonie... »

(L'avenir du récital pour piano ne se dessine-t-il pas ?) Sa santé se délabre de plus en plus. Il part quand même. Que réserve l'Europe ?

EN AUTRICHE, ALLEMAGNE, POLOGNE

Paganini va catalyser, exaspérer le romantisme propre à chaque pays. Vienne, impériale, artiste, frivole, fait du « Herr Ritter Paganini » le héros de la mode. Des œuvres de maîtres comme Weber et même Mozart pâlisent devant les triomphes italiens. Le grand Strauss, prince de la valse, se met à écrire *alla Paganini*.

Celui-ci heurte à Vienne l'ombre formidable de Beethoven : *E morto !* s'écrie-t-il en pleurant, tandis qu'il déchiffre les derniers quatuors. Il écrit sa *Sonate dramatique, la Tempête*. Vagues toutes prêtes à porter *Saint François de Paule marchant sur les flots*, de Franz Liszt.

Prague le voit « en personnage d'Hoffmann », mais les recettes des tournées sont astronomiques... Pour l'Allemagne mythique, la Pologne où Meyerbeer et Spontini le portent aux nues, il devient l'Archange, infernal ou divin, le *Mage du Midi* qu'Henri Heine sacre « homme-planète » aux rythmes célestes.

Et les musiciens ? les violonistes ? Déjà, à Vienne, deux membres de l'orchestre formulaient la leçon paganinienne : « Nous pouvons faire notre testament », avait dit l'un d'eux, à l'Autrichien Jaëll, avant le concert. « Non, répliquait Jaëll, car nous sommes déjà morts ! ».

A Francfort, un excellent violoniste, chef d'orchestre, Carl Guhr, s'attachait aux pas du maestro, « démontant » de mémoire (puisque nul n'arrivait à voir ses manuscrits) le mécanisme paganinien. Voici comment, dans son ouvrage, *l'Art de jouer du violon de Paganini*, il remonte ces pièces détachées : « Il est évident, commence-t-il par poser, qu'un monde sépare Paganini des autres violonistes... » Il se distingue principalement d'eux :

1^o Par la manière dont il accorde son instrument. Un écart d'un demi-ton d' « accord » le faisait jouer « à vide » sur la sonorité plus voilée de l'orchestre, décuplant par contraste l'éclat de ses arabesques.

2^o Par le maniement d'archet qui lui est propre, parfois doux comme un chant. Mais l'innovation principale relève du *staccato* qu'il étend, le premier, au « staccato

volant » et au « ricochet ». Il « jette l'archet » sur la corde et parcourt des suites de gammes, pendant que les sons sortent de ses doigts, ronds comme des perles.

3^o Par le mélange et la liaison des sons produits par l'archet avec le *pizzicato* de la main gauche. Effet déroutant par l'illusion d'entendre deux violons à la fois, comme dans le *Duo Merveille*.

4^o Par l'emploi des sons harmoniques simples ou doubles. Bouquet du feu d'artifice que l'*Harmonique* suraigu, strident ou céleste. Sorte de dard lumineux achevant l'auditeur déjà pantelant.

5^o Par son exécution sur la corde de *sol*, la fameuse « quatrième », artisanne de ses premières performances, et au cours desquelles sa main gauche jouait « en pleine colophane » jusqu'au chevalet (*Sonate Napoléon*). Sans compter le chant grave, d'un indicible velouté.

6^o Par ses incroyables tours de force, parmi lesquels l'épineuse double-corde qui était un repos pour lui, disait un autre critique. « Double », comme la fleur travaillée aux pétales multiples...

Pourtant, à côté de l'artiste incomparable atteignant au grandiose rossinien, Guhr, comme plus tard Fétis, place aussi le sorcier. A l'un le talent, peut-être ? Et au sorcier, le génie ? N'empêche que *Caprices*, *Concertos* et *Fantaisies* sont à la base de toute étude de virtuosité, dans tous les conservatoires du monde.

EN FRANCE, ANGLETERRE, ITALIE

En 1831, le Paris lucide et bourgeois de Louis-Philippe attendait l'Italien de pied ferme : ces histoires de sorcellerie... On allait bien voir. Et, plus vite que les autres, la capitale française capitule à son tour : « Malheur à qui l'aura laissé passer sans l'entendre ! », proclame la Revue de Paris, après une première soirée à l'Opéra, littéralement dorée sur tranches.

C'est la richesse même de cette société toute tournée vers les affaires et s'y ennuyant à périr qui va consacrer un choc, un « miracle », une idole : le virtuose. Celui-ci ne comble-t-il pas sa soif secrète d'amour et de stupéfaction ? En plein zénith de la vogue du Théâtre des Italiens, toujours piloté par Rossini, Niccolo, ancien familier et amant de cantatrices, phrasait, « chantait »

sur son violon comme la Malibran elle-même. Traité d'ailleurs d'« enchanteur » par Castil-Blaze, il part pour Londres, malade comme toujours, mais capable, dit-on, de faire jouer à son Guarnerius tout le *Misanthrope*.

En Angleterre, Paganini devient le « monstre musical » exploitant la naïveté de John Bull, lui soutirant des guinées qui nourriraient la pauvre Irlande ! On l'appelle aussi Samiel, reparlant du Diable. Qu'importe ! Puisque « mon jeu est devenu plus que jamais miraculeux, constate-t-il, et les chapeaux et les mouchoirs en l'air le prouvent avec des cris infernaux... »

Prophète en tout, il met le comble au scandale en « se louant à un entrepreneur », Watson, qui organisera ses tournées. Mode actuel de procéder dans nos bureaux de concerts.

En 1832, le choléra sévit à Paris. C'est alors qu'il joue pour les pestiférés que Liszt a la vision de Damas de sa propre carrière. « On oubliait la mort, écrivait Jules Janin, et la peur qui est pire que la mort ». Celle du Mage du Midi est proche. Pourtant, à Parme où il va diriger l'Opéra de la grande-duchesse Marie-Louise, ex-impératrice des Français, il monte encore *Guillaume Tell*, *Fidelio*, *I Puritani*... Sa gloire et son or lui ont fait trop d'ennemis, d'ennuis. Il a toutes les maladies. Après un don royal à Berlioz qu'il juge l'héritier de Beethoven, squelettique et découragé, il se rapatrie et meurt à Nice dans les bras de son fils.

Et celui-ci, « Achille, de Palerme », fait graver cette épitaphe sur une tombe en granit, au cimetière de Parme :

*A Niccolò Paganini qui tira du violon
Les harmonies divines.*

Par « harmonies divines » ou par « émancipation de la mélodie », le magicien de la virtuosité était parvenu à une zone où l'oreille et l'esprit ne le suivaient qu'en abordant un autre monde. Paganini disparu, le *medium* disparaît. On rêve, devant sa musique, au bouleversement qu'elle apporta...

En plus de sa légende, peut-être la raison en est-elle à sa *ligne*, élément vital, fécond, dans l'œuvre d'art ? « Par ligne, semble répondre Jean Cocteau, j'entends la permanence de la personnalité... Elle témoigne d'une force motrice sur la nature. » Or, nulle personnalité

n'est comparable à celle de Paganini; sa musique en est tissée. « Chez le compositeur, poursuit l'auteur d'*Orphée*, un phénomène assez rare permet de voir la ligne fantôme : c'est lorsqu'elle s'incarne en une mélodie. Lorsqu'une mélodie en épouse le parcours au point de s'intégrer à elle. »

Voilà définie la phrase paganinienne, son écriture qu'on peut voir et entendre à la fois, comme l'orage. Traits, allant du zigzag de la foudre (*Moto perpetuo*) à la courbe multicolore de l'arc-en-ciel (*la Campanella*, *Sonate Napoléon*).

Cette courbe qui commence avec Paganini ne se referme pas sur lui, ni sur le romantisme. Elle y relie notre époque et peut-être l'avenir. L'homme qui, en technique, a vaincu la pesanteur, semble avoir « mis sur orbite » un vol de fils spirituels, les virtuoses modernes. De même pour les styles divers — je pense autant à Kreisler et Rachmaninov qu'à Prokofiev, Menuhin, Heifetz et tous les autres — que pour un rythme aérien, de tournées mondiales. On les appelle déjà les musiciens volants. Peut-être leurs fils « tourneront »-ils en fusée ?

RENÉE DE SAUSSINE.

BIBLIOGRAPHIE

HARRYS, G., *Paganini in seinem Reisenwagen und Zimmer*, Braunschweig Vieweg, 1830.

IMBERT DE LAPHALÈQUE, G., *Notice sur le célèbre violoniste Niccolò Paganini*, Paris, 1830.

SCHOTTKY, J. M., *Paganini's Leben und Treiben*, Prague, 1830.

ANDERS, E., *Niccolò Paganini*, Paris, 1831.

FAYOLLE, F., *Paganini et de Bériot*, Paris, 1831.

GUHR, C., *L'art de jouer du violon de Paganini*, Paris, 1831.

CONESTABILE, G., *Vita di Niccolò Paganini*, Pérouse, 1851.

REUSCHEL, M., *Un violoniste en voyage*, Paris, 1854.

ESCUDIER, L., *Mes souvenirs. Les virtuoses*, Paris, 1868.

POLKO, El., *Paganini und die Geigenbauer*, Leipzig, 1875.

BELGRANO, *Imbreviatura*, Gênes, 1882.

NIGGLI, A., *Niccolò Paganini*, Leipzig, 1882.

BRUNI, O., *Niccolò Paganini*, Florence, 1904.

BONAVENTURA, A., *Paganini*, Modène, 1911.

- BACHMANN, A., *Les grands violonistes du passé*, Paris, 1913.
KAPP, J., *Paganini*, Berlin et Leipzig, 1913.
PRODHOMME, J. G., *Paganini*, Paris, 1927.
DAY, L., *Niccolo Paganini of Genoa*, New York, 1929.
CODIGNOLA, A., *Paganini intimo*, Gênes, 1935.
SAUSSINE, R. de, *Paganini*, Paris, 1938.
BLAUKOPF, K., *Les grands virtuoses*, Paris, 1955.
Mémoires (manuscrit anonyme), musée de Trieste, cité par
A. Codignola.

*LA GRANDE GÉNÉRATION
ROMANTIQUE*

BERLIOZ

IL est assez étrange qu'aucun des trois musiciens français les plus illustres — ni Rameau, ni Berlioz, ni Debussy — ne se présente devant l'histoire de la musique comme un musicien régulier. Tous trois font figure d'excentriques : dans ce sens que l'on ne les imagine pas strictement centrés autour du métier de musicien. Ils ont des façons de travailler, de s'enthousiasmer, de se renfrogner, qui sont autres que celles par quoi les musiciens du bâtiment se reconnaissent. Ils manquent de naïveté et d'étroitesse d'horizon. Rameau avait été un écrivain, et presque un philosophe, avant de se mettre à composer des partitions. Berlioz était un écrivain, lisait Virgile dans le texte, et partageait avec des hommes de lettres insupportables ou fous comme Stendhal et Nerval le goût des littératures étrangères. Et Debussy, autre écrivain, avait trois caractéristiques peu compatibles avec l'esprit corporatif : l'œil du faune, la complexion du dilettante, et l'amitié d'un poète ironiste.

Lorsqu'il s'agit de Bach, Mozart, Beethoven ou Chopin, en tant qu'étapes de l'histoire de la musique, il n'y a aucun doute — et c'est très rassurant — d'où l'on vient et où l'on va. Mais seule la musicologie connaît l'ascendance de Rameau, et Gluck et Rousseau lui coupèrent les héritiers sous le pied. L'influence de Beethoven sur Berlioz fut tout autre que l'on ne l'imagine communément en rapprochant la *Scène aux champs* de la *Pastorale*, et il n'y eut jamais des berlioziens comme il y eut des wagnériens. On polémique toujours autour de ce que l'on croit savoir des rapports de Moussorgsky avec Debussy et de Debussy avec Ravel. Il y eut des debussyistes en grand nombre, mais ils ne servirent qu'à fausser l'image et l'influence de Debussy.

Lorsqu'on appelle Haydn le père de la Symphonie et Beethoven le père du Romantisme, on a un point de départ exact, et il ne reste qu'à ajouter les nuances. Lors-

qu'on appelle Rameau le père de l'Harmonie moderne — moderne en 1750 —, on ensevelit la musique de Rameau sous son *Traité*. Et l'on réussit presque une opération analogue lorsque, selon l'usage, on confine Berlioz au génie de l'orchestration, moderne en 1830. Et il suffit d'appeler Debussy « impressionniste » pour reléguer sa musique, parmi beaucoup d'autres objets épisodiques, et modernes en 1900, au jardin d'hiver d'Odette Swann.

Rameau, Berlioz et Debussy se sont cependant imposés : comme noms glorieux, musiciens du moderne, de l'étrange, des mascarades et sérénades méphistophéliques ou interrompues, et, selon la définition de l'un d'eux par un contemporain, comme « distillateurs d'accords baroques ». Ils sont, en effet, tout cela. Mais il y a le plus baroque désaccord entre leur gloire et celle de leur musique : Rameau étant inconnu, Debussy mal connu, et Berlioz méconnu. Mettons qu'il n'est guère de musicien qui ne soit plus et mieux connu de quelques-uns que de la plupart des autres. Mais la connaissance de Rameau, Berlioz, Debussy a ceci de singulier qu'elle est, de génération en génération, l'affaire d'un fantomatique Rameau-club, Berlioz-club ou Debussy-club, dont les respectifs adhérents placent au centre de leur carte de la musique un musicien que les cartes courantes situent dans une zone intéressante mais périphérique.

Il n'est pas interdit, ni même rare, que les membres d'un des trois clubs appartiennent également aux deux autres. Mais d'autre part, si Rameau est communément ignoré sans mauvaise conscience, et Debussy souvent mal écouté sans antipathie, Berlioz au contraire laisse peu de musiciens indifférents. Il agace tous ceux qu'il n'enchanté pas. Et comme l'agacement rend plus méchant que ne le ferait la haine, ses critiques ont tendance à être féroces. Ainsi Rossini sur Berlioz : « Quelle chance que ce garçon ne sache pas la musique ; car il en ferait de bien mauvaise... »

Et voilà formulé, dans le style de chez Tortoni, un jugement sur Berlioz qui entrera dans l'histoire : génie — orchestre et originalité — difficile à contester ; talent, métier et bon sens de musicien contestables. Après cent ans, les verdicts les plus faux sont présumés incassables. Cependant les partitions, témoins que rien ne décourage, restent à la disposition de qui veut rouvrir le procès.

L'*Ouverture des Francs-Juges*, op. 3, date de 1826-1827. Berlioz a vingt-trois ans et ne connaît encore ni Beethoven, ni Shakespeare; et si cette ouverture annonce son génie, c'est assez discrètement. Le thème de l'introduction:



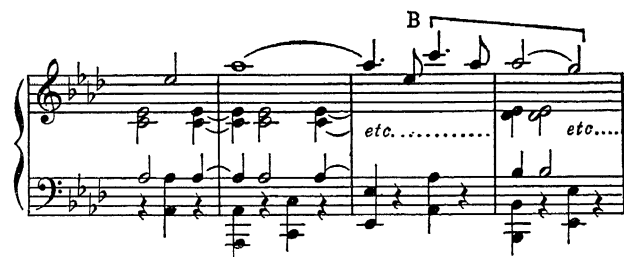
Ex. 1.

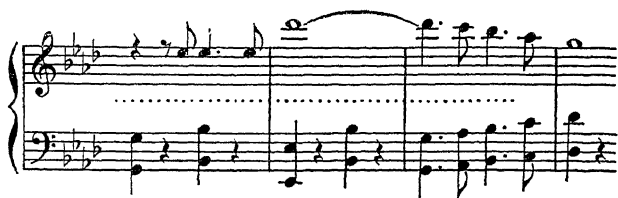
et le premier thème de l'*allegro* :



Ex. 2.

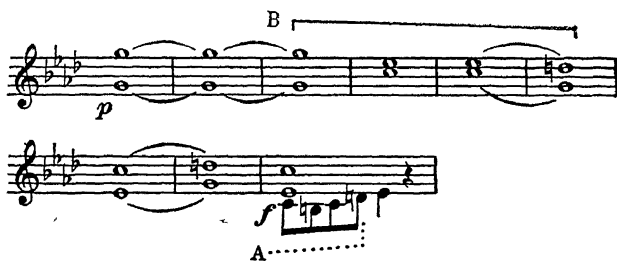
sont honnêtement XVIII^e siècle. Et le second thème est, justement, invention et présentation, et sans y mettre de malice, inspiré jusqu'à la charge de la manière rossinienne :





Ex. 3.

Point d'autres matériaux que ceux-ci, tout au long de la partition; laquelle n'est remarquable que par la dextérité de sa mise en œuvre et la virtuosité de sa construction : rapports étroits, mélodiques ou métriques, entre les thèmes; tous les « conduits » et « divertissements » tirés des mêmes « cellules ». Développement par imitations canoniques, ou par augmentation et diminution, parfois très imprévues, d'un des thèmes :



Ex. 4.

Superposition des deux thèmes, très peu usuelle à l'époque :



Ex. 4 bis.

de même que, plus loin, le déplacement contrapuntique du second thème à la basse; un très curieux passage polyrythmique, enfin :

Flûtes et Clarinettes

Ex. 5.

qui pose l'introduction sur l'accompagnement du second thème. Bref si Rossini avait entr'ouvert cette partition, il eût dû avouer que ce n'était pas avec des gaucheries de génial ignorantin que le jeune Berlioz entrait dans la carrière, mais avec des griseries de fort en thème; y compris, pour séduire les pontifes de la classe d'harmonie, cette préciosité enharmonique : ce *sol dièse* (justifié par ce qui suit), au lieu du *la bémol* réclamé par ce qui précède. (Voir ex. 6.)



Ex. 6.

Berlioz eut alors son Prix de Rome. Et, à qui leur eût plus tard reproché d'avoir scandaleusement cédé au génie, les Académiciens eussent pu en bonne conscience répondre que c'était malchance que ce garçon sût si bien la musique, mais qu'il fallait bien récompenser le bel et académique métier, même lorsqu'il tombait entre les mains de quelqu'un qui ne tarderait pas à en faire fort mauvais emploi.

Mil huit cent trente. Berlioz connaît maintenant Beethoven à fond — aussi bien qu'il connaissait déjà Gluck et Weber. Il a été son biographe, et Beethoven a fait de lui pour toujours un symphoniste : le premier en France, où jusque-là les efforts des musiciens sérieux allaient vers la musique religieuse ou vers le théâtre; et le premier, en France et ailleurs (et pour longtemps le seul), pour lequel « suivre Beethoven » signifie s'inspirer de la *IX^e Symphonie*. Car pour les autres — qu'il s'agisse de Schumann, de Brahms, de Wagner ou de Bruckner — ce sera toujours l'*Héroïque*, la *Cinquième* et la *Sonata appassionata* qui, construction et expression, serviront de modèle au Romantisme. Berlioz déclare même que les derniers quatuors et les dernières sonates de Beethoven sont supérieurs à ses symphonies. Cela est aujourd'hui un lieu commun; en 1830, c'était non seulement une remarque assez inattendue chez un compositeur qui n'écrira jamais aucune musique de chambre, mais encore une appréciation extravagante au point de passer inaperçue.

Berlioz connaît également, aussi bien que ses autres littérateurs familiers — Virgile, Goethe, Hoffmann, De Quincey — Shakespeare auquel il devra, outre des sujets de composition, sa passion pour Harriet Smithson, sa philosophie — pessimisme, ironie et indomptabilité —

et son esthétique. Et le plus original de sa technique de musicien. Cette dernière influence (qui se confond en partie avec la beethovénienne), nous ne savons pas à quel degré Berlioz l'acceptait consciemment. Il ne s'est jamais expliqué là-dessus : analyste de la plupart des styles de son temps, il avait la peu romantique habitude de peu s'expliquer sur ses propres tendances. Berlioz ne pouvait guère ignorer que sa musique shakespearise par son accent et sa coloration, par l'emportement et l'abrupt de son tempo, par sa caractéristique façon de passer, d'une ligne à l'autre, des rêves et fantômes aux fanfares et bagarres. Mais il est moins certain qu'il se rendait compte à quel point sa musique répond, « mesure pour mesure », au baroque shakespearien : figures musicales tourmentées, asymétriques; contrepoint qui avant d'être faisceau géométrique de lignes mélodiques est dialogue de personnages mélodiques; construction qui se cache d'être bonne architecture, préférant se montrer action bien menée et bien mise en scène.

C'est ainsi que se présente la *Symphonie fantastique*, laquelle par sa rougeoyante vitalité et sa classique réussite de forme assurera à Berlioz une popularité durable; et lui assurera par son programme « morbide et hyperromantique » une réputation, non moins durable, de musicien extramusical, « pittoresque et littéraire ». En fait, ce qui éclate dans la *Fantastique*, c'est justement ce que tout art baroque — que ce soit Shakespeare, Bernin ou Berlioz — a de profondément « musical » : c'est-à-dire de mouvementé, d'anti-géométrique, anti-unité, anti-Boileau et anti-Lenôtre. Pour qualifier Berlioz, il faudrait un adjectif qui serait à « musical » ce que « pittoresque » est à « pictural » et « littéraire » à « lettré ». Car le peintre de peintures pittoresques et le lettré littéraire ne vont pas, illicitement, au-delà de la peinture et des lettres. Mais ils prennent, dans leur style, conscience de certaines possibilités particulièrement expressives de leur technique, et se plaisent à les exploiter à fond, au risque de quelque outrance et maniérisme. De même Berlioz ne va pas au-delà de la musique en appelant *Rêveries, Passions*, un mouvement initial de symphonie qu'un symphoniste du siècle précédent eût intitulé *allegro affettuoso*. La musique occidentale a toujours exprimé les rêveries et les passions de ceux qui l'écoutent; c'est même là son

principal objet lorsqu'elle n'est pas occupée à louer Dieu. Que la musique exprime l'humain, les Classiques, depuis la Renaissance, étaient convaincus que cela allait sans dire. Ensuite, les Romantiques et les Modernes tirèrent beaucoup de bonne musique de l'illusion que cela irait encore mieux en le disant tout haut (cas de Beethoven, Berlioz, Schumann), de l'illusion qu'il fallait le dire tout bas — Debussy, Ravel —, et même de l'illusion qu'il fallait, jusqu'à la limite, se dérober à l'évidence expressive : Stravinsky, Webern. Mais ce qui, à tous les stades de l'histoire de la musique, distingue les maîtres, c'est qu'ils savent (ou agissent comme s'ils savaient) que l'illusion est illusion; que la musique exige que l'expression fasse corps avec elle; que lorsque la partition est écrite, il faut de nouveau que cela aille sans dire. Ce qui, par exemple, est le cas de la *Symphonie fantastique*.

Berlioz désigne comme « Idée fixe » le thème principal, et présente ce thème sans accompagnement d'abord : afin que l'on s'imprègne mieux de cet étrange contour, tout simple selon l'harmonie impliquée, et pourtant décidément baroque — étiré, soulevé, et comme suspendu.

Allegro agitato e appassionato assai..

$\text{♩} = 132$

Flûte
Viol. I

A B

B (suite)

Viol. II
Alto

Vcelles
C.B.

p p

p

« Idée fixe » — expressive en diable; hantise, obsession, tache rouge dans la paume de Lady Macbeth; ou tout ce que l'on voudra romantiquement rêver. Après quoi il sera temps de découvrir que ce terme est aussi un jeu de mots à l'usage du grammairien de cette musique. Car il s'agit bonnement d'une « idée musicale fixe », c'est-à-dire qui, à travers d'incessantes variations, gardera son profil thématique — qu'elle serve à développer la forme sonate de cet allegro ou qu'ensuite elle se fasse valse, pastorale, *cadenza* d'une tragique marche, ou *saltarello* d'un scherzo-bacchanale. C'est cette façon de prendre la variation pour principe constructif qui fait de Berlioz au XIX^e siècle l'unique disciple du dernier Beethoven. (Seul Liszt lui empruntera cette méthode.) On est à égale distance du Wagner des *leitmotive* — idées fixes au point d'être figées et d'obliger la composition à se faire marqueterie — et des fanatiques du développement qui, morcelant leurs thèmes à les rendre méconnaissables, tirent l'art de la composition vers l'abstrait.

Il vaut la peine d'examiner d'un peu plus près cette mélodie, fixe et variable, qui s'étend sur quarante mesures, et à laquelle une si grande responsabilité constructive sera impartie. Si elle appartient inconfondablement à Berlioz, elle n'en appartient pas moins à une tradition; confirmant ainsi la règle que l'originalité mélodique des mélodistes les plus originaux tient bien plus à leur façon de présenter, sertir, triturer et distordre leur mélodie, qu'à leur mélodie même, toujours puisée dans quelque fonds commun. L'idée fixe, avant d'être variée, est déjà en elle-même variation; et, étant donné le beethovénisme de Berlioz, on découvre sans trop de surprise que le début du thème (ex. 7) est tout proche, par l'attaque, et par la chute de la courbe, du début de l'op. 106, original en *si bémol* :



Ex. 8.

Mais ce qui surprend davantage, c'est de voir la mélodie passionnée de Berlioz sortie, tout entière, d'un proto-

type de mélodie d'amour établi par le prototype des mélodistes, Mozart :



Ex. 9.

Duo de *la Flûte enchantée*.

Le rapport des deux mélodies est, au début, voilé et leur parenté secrète. Mais dès la suite, la filiation devient manifeste :

PAMINA

BERLIOZ

TAMINO

BERLIOZ

poco f > p

Ex. 10.

Un peu plus, et cela tournait à la citation ou au plagiat.

Ainsi, la mélodie de Berlioz se définit, caractère et contrastes, dès la *Fantastique*, telle qu'elle se retrouve dans chacune de ses œuvres. Mélodie réaliste, plein air

et pleins poumons, malgré le côté rêve et évocation; aristocratique par l'envolée et populaire par le relief; objective et classique par ce qu'elle a de décoratif, subjective et romantique par ce qu'elle a de fiévreux; mélodie nerveuse et musclée parce que Berlioz est maigre, aime Beethoven et les longues marches à pied et, comme Beethoven, est incapable d'écrire une ligne sans penser à la longue marche où une symphonie engage celui qui la compose; mélodie méditerranéenne et charnelle parce que Berlioz, malgré son peu de sympathie pour les compositeurs italiens ses contemporains, ne peut s'empêcher ni d'être d'un pays aussi proche de l'Italie que Salzbourg, ni d'aimer les femmes jusqu'à manquer plusieurs fois de se suicider pour l'une ou l'autre d'elles; et parce que, contrairement au toujours idéaliste Beethoven, il est incapable d'écrire une ligne sans penser amoureuxment aux voix, aux violons, ou aux hautbois.

La *Symphonie fantastique* est construite comme on pouvait s'y attendre de l'auteur des *Francs-Juges*; et Schumann, dans son analyse (de 1835, et qui reste toujours une des rares études clairvoyantes que nous ayons sur le compositeur Berlioz), a exactement constaté avec quelle maîtrise Berlioz y observe, en l'élargissant et le variant, le schéma de la sonate classico-beethovénienne. Mais ce que ni Schumann ni personne ne pouvait remarquer en 1835, c'est que la *Symphonie fantastique* ne s'accommode que paradoxalement de cette forme — aussi paradoxalement que s'en accommodera, soixante ans plus tard, et pour des raisons moins autres que l'on ne pense, un autre chef-d'œuvre juvénile, l'*Après-midi d'un faune*. Car si la forme sonate domine la musique instrumentale en 1830 et, en 1890, tyrannisera toujours les compositeurs sérieux, le symphoniste Berlioz est aussi peu que l'anti-symphoniste Debussy l'homme de cette forme. Parce que la sonate est une forme pour harmonistes-avant-tout, pour fanatiques de la cadence parfaite; lesquels travaillent avec deux thèmes opposés pour mieux opposer tonique et dominante, et développent infatigablement ces deux thèmes pour épicer et faire durer les plaisirs de la cadence par modulations, pédales, retards, appoggiatures, et autres dissonances et détours, de façon à tirer de cette cadence tout ce qu'elle peut donner comme unique principe de construction.

Alors que Berlioz ne travaille pas avec deux thèmes taillables et corvéables, mais avec une mélodie principale et pas mal de mélodies accessoires — Schumann note avec étonnement que certaines « parmi les plus belles » n'apparaissent qu'une seule fois, ce qui du point de vue de l'économie-sonate est pur gaspillage; que Berlioz, autant qu'à la tonique ou à la dominante, s'intéresse à ce que les théoriciens de la cadence-sonate ont significativement appelé les « mauvais » degrés; qu'il aime mieux varier que développer; et que son principe de construction est tout autre; c'est un principe ni cadentiel ni harmonique, mais polyphonique; et on en trouve dans la *Fantastique* l'archétype, l'empreinte digitale, dès l'instant où l'idée fixe passe de l'état monodique à l'état de mélodie accompagnée.

Ici encore, l'expression est, ostensiblement, le point de départ. Ce battement d'archets, c'est un battement de cœur — c'est, coupant la « rêverie », la « passion » sous les espèces du mi-voix rageur de l'agitation. Mais aussitôt le musicien-qui-construit se saisit de ce que le musicien-qui-exprime lui apporte. Ces battements de croches, *sol-ré*, et les silences qui en complètent la configuration, c'est le rythme rythmique coupant le rythme mélodique; c'est l'harmonie, attendue, de *sol*, sous les espèces de l'inattendu et hétérodoxe renversement de *quarte et sixte*, lequel détourne quelque peu cette harmonie de son caractère de dominante; et c'est le tremplin sur quoi la forme prend son élan.

Car l'*allegro agitato e appassionato* se construira tout entier, non pas par l'opposition, en cours de route, du thème et d'un autre thème, mais par l'opposition, immédiate et sur deux plans distincts et simultanés, de l'idée fixe (et dérivés) et de tout ce qui se dérivera, par répétition, variation, augmentation, concassement, télescopage, ou allusion, de ce vraiment étonnant îlot de croches. Si bien que l'on affirmerait sans exagération qu'avec la *Fantastique* une nouvelle ère de la polyphonie aurait dû s'ouvrir; et se serait peut-être ouverte, si la préoccupation exclusivement harmonique (en matière de hardiesse et de nouveauté) de tous les autres modernes du XIX^e siècle, sans distinction d'écoles — chopinistes, wagnériens, brahmsiens, franckistes, chabriéristes ou fauréens — n'avait si radicalement détourné l'attention

de cette trouvaille berlioziennne que l'histoire de la musique passa sans même la remarquer. Il faudra attendre Debussy pour que, indépendamment de toute influence berlioziennne, la même découverte soit faite une seconde fois.

Elle appartient pourtant bien à Berlioz; et la spectaculaire superposition de thèmes, *tempi*, rythmes et mètres différents que l'on trouve dans presque toutes les partitions de Berlioz n'en est que l'exploitation limite par l'esprit de virtuosité : *Dies irae* et *Ronde du Sabbat* (dans la *Fantastique*), la conclusion de plusieurs ouvertures, *Fête chez les Capulet* (dans *Roméo*), sérénade d'*Harold en Italie*, etc. Mais régulièrement et presque à chaque page, sa technique est ainsi faite qu'elle divise l'attention et l'écriture entre des éléments divers et divergents, et comme surpris d'être assemblés. C'est là un trait essentiel du baroque de Berlioz, compositeur romantique assez moderne, psychologiquement parlant, pour être divisé, schizophrène, et musicalement parlant assez classique pour tirer d'un vagabondage de l'imagination un style qui va droit au but. Une nouvelle perspective sonore est inventée, une dimension inédite ajoutée au vieil art du contrepoint, une nouvelle manière d'entendre exigée de l'auditeur. Car on peut suivre les trois voix d'une fugue d'une seule oreille (pourvu qu'elle soit exercée), comme on peut d'un seul œil se diriger à travers le trafic de la ville ou retrouver les trois dimensions sur une peinture. Mais il faut deux yeux pour manier le stéréoscope, et deux oreilles indépendantes comme des mains de pianiste pour bien écouter Berlioz.

Il y a sans doute des antécédents : *Don Giovanni* — la sérénade, et les orchestres sur la scène; tels chorals figurés de Bach et telles polyphonies plus anciennes qui font figure, en quelque sorte, d'essais de l'histoire de la musique ensuite abandonnés. Mais ce qui avait été avant Berlioz (et redeviendra après lui) curiosité et exception, est chez Berlioz habituel au point d'être la clef du style : ainsi, par exemple, c'est à partir de l'esprit de polyphonie qu'il faut comprendre sa technique, toujours admirée, d'orchestrateur aussi bien que sa technique, régulièrement dénigrée, d'harmoniste.

Le secret de Berlioz orchestrateur, c'est qu'il traite la couleur vocale ou instrumentale comme Bach traite

le dessin vocal ou instrumental — c'est-à-dire comme l'essentiel et l'organique de la musique. Chez les devanciers de Berlioz sur ce point, les plus remarquables — Mozart, Beethoven, Weber, Spontini — aussi bien que chez les Liszt, Wagner, Rimsky, Strauss, Dukas et Ravel qui sont ses disciples, l'orchestre est, selon leurs divers tempéraments, le manteau, la robe ou le justaucorps de la symphonie. Dans le cas privilégié de l'orchestrateurné, il va jusqu'à en être la peau. Mais chez Berlioz — comme, une fois de plus, chez Debussy — l'instrumental et le vocal sont chair et ossature de l'invention et de l'œuvre. Ici, une mélodie, un accord de septième diminuée ou un faisceau contrapuntique sont absolument autres selon qu'ils sont destinés aux voix, aux archets, aux cuivres, ou à leur mélange ou opposition, ou au passage d'une couleur à une autre. Jamais Berlioz n'a colorié quelque préexistante géométrie musicale. Il ne travaille pas avec des matériaux de couleurs diverses, il fait de l'harmonie et du contrepoint avec des couleurs diversement matérialisées. Toutes ses splendeurs et différenciations orchestrales, ce qui les lui fait inventer, ce pourquoi il les lui faut, c'est son imagination de polyphoniste ensemblier.

En correspondance, si donc Berlioz avec l'orchestration s'y prend comme les autres s'y prennent avec l'harmonie, il traite l'harmonie comme les autres traitent l'orchestration, c'est-à-dire comme une chose qui ne fait pas forcément corps avec la pensée musicale première, mais s'y surajoute. Non pas que très souvent il n'harmonise régulièrement, traditionnellement, et comme il était naturel à un disciple de Beethoven d'harmoniser; mais d'autres et fréquentes fois, et jusqu'aujourd'hui les professeurs n'en sont pas revenus, sa basse n'a plus fonction d'explicitier ce que sa mélodie impliquait; mais au contraire de contraster avec elle, d'être justement cet élément autre, étranger et étrange, qui ajoute la perspective et la valeur, à la fois de structure et de « caractère », d'un second plan. L'accord de quarte et sixte du début de la *Fantastique* (ex. 7) est un cas aussi simple que significatif de cette manière d'harmoniser (ou de ne pas « harmoniser »).

De même, dans le fameux départ de *Benvenuto Cellini*,



EX. 11.

une harmonie de ce genre :



EX. 12.

serait sans doute plus « logique et élégante ». Mais combien plus carnaval, castagnettes, mouvement de foule, faux nez, René Clair et *Pétrouchka*, la solution « gauche et primitive » trouvée par Berlioz :





Ex. 13.

Ou bien, plus significative encore, cette double présentation (toujours l'esprit de variation), d'abord archaïque, puis très romantique, et les deux fois aussi imprévue que possible, et où l'harmonique ajoute tout ce que la situation comporte de haletant, de culminant :

Allegro assai agitato

ÉNÉE

Les salut — des vaincus Est —

p Archets *cresc.*

Énée

— de n'en plus at . ten .

SOLDATS (Ténors et Basses)

f

Le sa .

Tutti

ÉNÉE

Enée

Soldats

CHORÈBE

lut des vain-cus Est

Enée

Chorèbe

Soldats

de n'en plus at-ten-dre

Ex. 14.

— passage qui, en outre, par sa configuration métrique, est un échantillon de ce que Berlioz rythmicien a coutume de faire; et qui, par son texte, offre une devise de choix pour compositeurs modernes.

L'archaïsme est d'ailleurs chez Berlioz bien autre chose qu'un occasionnel caprice de l'harmoniste. Il s'annonce, avec l'emploi du *Dies irae*, dès la *Fantastique*, et s'affirme subséquemment. Le tour mélodique, monodique, de sa pensée le prédisposait au *modal*, de même que sa formation première de chanteur et de guitariste

connaissant de près les traditions, réelles ou imaginaires, de la mélodie de folklore. Les conseils de Lesueur et de Reicha, au Conservatoire, n'étaient pas faits pour le détourner de cette pente. Et tout cela le protège du mal harmonique du siècle : chromatisme à outrance et idolâtrie de la note sensible. L'archaïsme, grégorianisant ou autre, complète le plus harmonieusement possible son beethovénisme : en y contredisant quelque peu, et en ajoutant à sa baroque poly-esthétique un contrepoint de plus ; tout comme sa passion pour l'archaïsant Virgile complète et nuance par la contradiction sa passion pour Shakespeare. Et Berlioz n'est jamais plus moderne et anticipateur que lorsqu'il archaïse. Sans avoir eu à sa disposition rien des éléments musicologiques et exotiques qui, à partir de Debussy, aideront à faire de la musique moderne un continuel dialogue avec l'histoire de la musique, Berlioz, de sa seule imagination, réintroduira dans la symphonie la mélodie « gothique », l'évocation toute moderne de ce qui est lointain dans le temps et l'espace, le « travail sur le motif » ; et — en flagrante contradiction avec le dynamisme de la dominante romantique et l'esprit révolutionnaire de la symphonie romantique — la phrase modale et statique et la construction par juxtaposition. Dans le *Requiem*, l'œuvre à laquelle Berlioz assignait la première place dans son catalogue, tout cela est tout naturellement exigé par le texte liturgique. (Ce n'est pas la faute de cette œuvre, si extraordinairement diverse dans sa concision, qu'en général on préfère y découvrir le Berlioz qui, avec quatre orchestres de cuivres anticipe sur les expériences « spatiales » de la musique concrète, plutôt que le Berlioz non moins original qui anticipe sur Debussy et Stravinsky en projetant sur des mélismes grégoriens l'oblique éclairage de vitrail de sa polyphonie chorale et de son orchestre.) Mais *Roméo et Juliette*, *la Damnation de Faust*, *l'Enfance du Christ*, sont également des musiques divisées en chapitres, et le chapitre papillotant et féerique y voisine avec le chapitre lyrique, le chapitre fantomal, le chapitre tumultueux et le chapitre froidement décoratif.

A Berlioz suffit l'unité de l'imagination — au sens littéral de faculté de créer des images conductrices. Il pense (fort orgueilleusement) que, l'esprit de variation et l'esprit de polyphonie aidant, cette faculté lui accor-

dera de surcroît cette fameuse forme et unité que d'autres n'espèrent arracher qu'à un labeur thématique forcené, poursuivi depuis la première mesure jusqu'à la dernière. Le constructeur virtuose des *Francs-Juges* et de la *Fantastique* n'est pas suspect de faire d'incapacité vertu; mais l'unité que maintenant il recherche, ce n'est pas celle de la façade de cathédrale où l'on retrouve la même ogive partout. L'unité plutôt du *mystère* qui se joue sur le parvis de cette cathédrale — l'unité à tout rompre d'une fête où le sérieux, le burlesque, la magie, la liturgie, prône et tour de jongleur, peau d'âne et prière, se rencontrent, se relayent et se confondent shakespearieusement.

Le principe polyphonique ordonne — et parfois désordonne, comme il convient à un principe que la contradiction enchante — et le style, et la vie de Berlioz : sa vie publique de compositeur, interprète, écrivain et voyageur; sa vie privée faite de courage et de vulnérabilité; sa vie intérieure faite d'humour et de désenchantement. Principe dramatique, principe metteur en scène par excellence. C'est pourquoi de grands polyphonistes comme Bach et le « troisième » Beethoven se passent si aisément de théâtre, ayant leur comptant de drame dans leur musique, et que Berlioz n'est jamais plus jalousement musicien que lorsqu'il aborde le théâtre. Même à son cher Gluck il ne voulut jamais concéder que la musique pouvait se faire servante du drame. Ses convictions à cet égard sont celles de Mozart et de Verdi : *dramma per musica*, et non *dramma con musica*.

Musicalité des sujets, diversité des scènes, l'art — qui chez lui va de soi — de traiter ses voix aussi parfaitement et ingénieusement que ses autres instruments; et jusqu'au respect des conventions : dans ses trois opéras, Berlioz n'a rien oublié et tout réussi. Sauf une chose : tenir compte des habitudes traditionnelles d'inattention dont aucun amateur d'opéras romantiques ne veut ni ne peut se départir. La popularité de l'opéra au xix^e siècle — Wagner compris, Wagner surtout — préfigure celle de symphonies de Franck, Tchaikovsky et Sibelius, et de la T.S.F. familiale, — la popularité de tous les très sincères plaisirs du rêve éveillé mis en branle par de la musique et accompagnés par elle. Mais, au rebours, il est typique que Berlioz — qui a pris un rêve d'intoxiqué

comme point de départ d'une symphonie — n'ait jamais mis grain ni goutte d'opium dans son art. Le polyphoniste réclame des auditeurs plus éveillés que nature, double oreille et double attention. Comme Beethoven, Berlioz en tant que musicien aime son prochain comme soi-même, et ne lui offre que des partitions à son propre goût. De la musique qui accroche l'esprit. Jamais de celle qui le décroche, et qui eût ennuyé Berlioz. Il ne pouvait envisager que le public d'opéra, sur ce point plus moderne et plus neurasthénique que lui, s'ennuie moins aux musiques qui escomptent l'ennui et ça et là y consentent.

Goya, à qui Berlioz ressemble par bien des côtés, avait peint ses plus grands morceaux pour en orner la salle à manger de sa propre villa. De même, *Benvenuto Cellini*, cette Piazza Navona en musique, et l'immense fresque des *Troyens* ont ceci de paradoxal qu'ils sont, à la fois, de la décoration à proportion de palais, et de la musique de chambre autant que *Béatrice et Bénédict*, ce divertissement poignant de l'homme transi et du musicien plus vigoureux et enjoué que jamais qu'était le Berlioz des dernières années. Tout cela, évidemment, s'accommode mal des routines du conventionnel théâtre lyrique. Et jusqu'aujourd'hui c'est *la Damnation de Faust*, symphonie déplacée, qui y poursuit une carrière sans style de supplément plus corsé à un célèbre opéra sur le même sujet. Au lieu que les opéras de Berlioz restent bannis. Punis pour excès de musique.

Berlioz, s'il faut tenter de le résumer : esprit baroque, esprit de polyphonie, esprit de variation — et cet esprit de réalisme musical qui convient si bien à un musicien français, à un mélodiste et à un metteur en scène de figures musicales. Berlioz est presque le seul symphoniste romantique en lequel on ne trouve ni un métaphysicien qui s'affirme ni un hégélien qui s'ignore. On ne connaît point de compositeur constamment plus soucieux que le « chimérique » Berlioz de la pratique musicale. Loin d'y achopper comme tant d'autres novateurs, il est toujours prêt à tirer parti des circonstances d'exécution. Il invente toujours le neuf qui convient à la grande salle ou à la petite, à l'église ou au plein air; et son œuvre ne cesse d'affirmer, à l'instar de la boutade mallarméenne

(et avec moins de paradoxe) que la musique ne se fait pas avec la syntaxe de la sonate ou avec des dissonances symbolisant le philtre d'amour et la dialectique de l'histoire, mais avec des gosiers et des clarinettes : leçon peu intéressante lorsqu'elle est rappelée par quelque étriqué positiviste du métier de composer ; mais très savoureuse lorsqu'elle est dictée par l'esprit d'équilibre et l'esprit de contradiction d'un Berlioz aventureux, shakespearien et humaniste.

Il faut ajouter l'esprit de guigne — ou plutôt l'esprit de réussite polyphoniquement enlacé à l'esprit de fiasco. En cela, Berlioz rappelle Stendhal, son contemporain en baroque et modernité. On a lu Stendhal et joué Berlioz en 1900, selon leurs prévisions. Vers 1950 ils ont trouvé leurs biographes exemplaires. Mais contrairement à Martineau, Jacques Barzun écrit en anglais. A la longue, l'image de Berlioz, compositeur de jugements derniers cassés pour vice de forme, pas plus absurde que l'image (qui persista pendant cent ans) de Mozart compositeur de bergeries, pourra peut-être tomber en désuétude. Mais en 1953 son cent-cinquantième passe inaperçu ; et en 1954 les éditeurs des *Troyens* et de *Béatrice et Bénédict* refusent de se séparer en faveur d'aucun indiscret des rares partitions qui leur reste, jugeant trop onéreux de regraver et réimprimer ce qu'ils sont pourtant très fiers d'avoir dans leur stock. Le réaliste Berlioz n'aurait certainement pas tenu pour négligeable ce point d'histoire prosaïque et commercial. Lequel en apprend autant sur la courbe historique de Berlioz, aussi baroque que sa courbe mélodique, que de se rappeler que, quatre-vingts ans plus tôt, on avait jugé à propos de faire inscrire sur sa stèle funéraire qu'il fut officier de la Légion d'honneur et membre de l'Institut — après y avoir été d'abord (oublia-t-on de mentionner) blackboulé en faveur d'Onslow, d'Ambroise Thomas et de Clapisson. Et pourtant les chevaux qui conduisirent Berlioz à sa tombe avaient alors, en prenant le mors aux dents, donné l'exemple de moins de pusillanimité et d'une plus juste appréciation de la qualité de sa gloire. Il est vrai qu'en cela ils eurent moins de mérite que les hommes. Car à Schumann et à Jacques Barzun il fallut être plus clairvoyants que beaucoup d'autres musiciens, critiques et historiens qualifiés. Alors qu'aux chevaux il suffisait de

ne pas être moins sensibles que d'autres chevaux, mentionnés, en des circonstances assez semblables, dans le XVII^e Chant de l'*Illiade*.

Fred GOLDBECK.

BIBLIOGRAPHIE

ÉCRITS DE BERLIOZ

- Voyage musical en Allemagne et en Italie*, 1844.
Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne, 1844 et 1856.
Les Soirées de l'Orchestre, 1852.
Les Grotesques de la musique, 1859.
A travers chants, 1862.
Mémoires, 2 vol., 1870.
Lettres, édit. Tiersot, 3 vol., 1904-1930.
Nouvelles Lettres, New York, 1954.

SUR BERLIOZ

- BARRAUD, Henry, *Berlioz*, Paris, 1955.
 BARZUN, Jacques, *Berlioz and the Romantic Century*, 2 vol., Londres, 1951.
 BOSCHOT, A., *Un Romantique*, 3 vol., Paris, 1906-1913.
 DUKAS, Paul, *Ecrits sur la musique*, Paris, 1948.
 EMMANUEL, Maurice, *Berlioz*, in « Le Correspondant », 1920.
 HOPKINSON, V. Cecil, *A Bibliography of the Musical and Literary Works of Hector Berlioz*, Edimburgh Bibliogr. Soc., 1950.
 KOECHLIN, Charles, *Le cas Berlioz*, in « Revue Musicale », février 1922.
 ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, vol. III, Paris, 1951.
 ROLLAND, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908.
 TIERSOT, J., *Berlioziana*, in « Le Ménestrel », 1904-1906.
Hector Berlioz et Robert Schumann, traduction française des *Essais* de Schumann sur Berlioz, Bruxelles, 1879.

MENDELSSOHN

POUR des raisons diverses et parfois contradictoires, on ne cesse d'en vouloir à Mendelssohn de tout ce qu'il n'est pas, sans penser à le remercier de tout ce qu'il est. On oublie trop souvent qu'il représente d'une manière irremplaçable un moment de la sensibilité européenne au XIX^e siècle.

Sa musique possède assez fréquemment cette qualité particulière qui n'est pas la passion, ni la profondeur et que nous appelons poésie. Elle est jeune, d'une jeunesse indépendante du nombre d'années vécues; à ses meilleurs moments, elle entre de plain-pied dans un univers féerique qui est l'expression fidèle de la vie intérieure de son auteur. C'est un univers aérien dont la nostalgie n'est jamais absente; Ludwig Tieck y eût été à l'aise. Il suppose la fusion du fantastique et de la précision, du rêve et de la lucidité. Il exclut les forces du mal qui volent ou rampent dans le *Freischütz*. La musique pour *le Songe d'une nuit d'été* apporte le témoignage irréfutable de ses pouvoirs. Ce n'est pas le seul exemple à citer, de même que le féerique n'est point la seule raison que nous ayons de nous attacher à Mendelssohn. L'être est complexe; sa musique le reflète en dépit de sa limpidité trompeuse.

Son ascendance (son grand-père paternel fut un personnage important de l'« Aufklärung ») et son éducation ont contribué à aiguïser son esprit critique et à affermir les tendances classicistes de sa personnalité. Pour lui, la clarté de l'énoncé, l'eurythmie des formes ne sont pas des impératifs lancés de l'extérieur mais des aspects très personnels de son activité créatrice renforcés par l'éducation.

Mais l'inquiétude romantique était en lui. Et si elle n'a pas prévalu contre son esprit elle n'a guère cessé de se manifester à l'intérieur des frontières établies par celui-ci. C'est ce qui, souvent, dans ses œuvres donne l'impres-

sion d'une agitation tournant autour d'elle-même. Romantique également la tendance à déployer la pensée au lieu de la concentrer. Sans aucun doute, cette expansion mélodique a-t-elle été ressentie, au début du xix^e siècle, comme une sorte de libération. C'est elle toutefois qui rendra plus difficile la construction des sonates de type beethovénien. Avec son sens des nécessités formelles, Mendelssohn essaiera de remplacer la logique serrée de ces édifices sonores par d'habiles changements d'atmosphère, par une présentation intelligemment variée des éléments constitutifs. Il y arrivera parfois et fera alors figure de précurseur (avec Schubert, bien entendu).

Parfois aussi, les deux moitiés de son être n'arrivent pas à s'accorder. La sève semble se retirer. Les lignes mélodiques, la vie harmonique et rythmique manquent de vigueur, et cela même dans des pièces brèves et de forme libre. L'activité débordante qu'il a déployée en tant que chef d'orchestre, pianiste, fondateur du Conservatoire de Leipzig l'a très certainement surmené, lui a ravi un temps précieux et a affaibli, par moments, ses forces créatrices. Il le savait et, sans rien y changer, en souffrait. Ses dernières années ont été emplies d'une impatience désespérée. Pourtant quelques-unes de ses dernières compositions possèdent une densité bien plus grande que celles écrites auparavant.

Nous ne connaissons que fort incomplètement sa musique et, en l'approchant, nous oublions trop souvent que la mise en œuvre peut être en elle-même créatrice, qu'un équilibre harmonieux peut correspondre à une nécessité tout aussi fortement ancrée en nous que celle de crier son désespoir ou sa joie.

Si l'on se penche sur l'écriture pianistique de Mendelssohn, on constate qu'elle se réclame de Hummel et de Weber avant de nous faire penser, quelquefois tout au moins, à Schubert. Beethoven y est présent et aussi Jean-Sébastien Bach : forces vives qui coexistent dans la pensée du compositeur et dont les apports seront sensibles dans tous les domaines de son activité créatrice.

Les pièces de piano de Mendelssohn ne sont pas du tout faciles à exécuter; il est même très difficile de les jouer bien, car elles demandent une sensibilité à vif et une prestesse intelligente qu'il n'est pas toujours aisé de trouver réunies chez un même interprète. Phénomène

bien romantique : c'est dans ces œuvres que nous découvrirons quelques-uns des reflets les plus nuancés de la personnalité de l'auteur.

L'assurance à peine croyable d'un garçon de douze ans se manifeste dans la *Sonate en sol mineur*, op. 105, (les numéros d'opus ne correspondent pas toujours à l'ordre chronologique). L'op. 5 est un *Capriccio* et nous rencontrerons quelquefois encore ce genre de pièces dont le nom, chez Mendelssohn, ne désigne pas seulement une forme mais aussi un état d'âme. Dans l'op. 5, la transparence de la facture s'exalte jusqu'à une ardeur combative qui trouve des formules proches de celles que Chopin inventera bientôt. Rossini, à qui Mendelssohn avait joué cette pièce, y décelait l'esprit de Scarlatti. Ce n'est que partiellement juste. De toute façon, il se plaint, dans une lettre à Moscheles, de la pauvreté de son invention pianistique en fait de tournures nouvelles et de la difficulté à produire quelque chose d'ordonné, de calme.

Signe des temps : des précisions d'ordre affectif en langue allemande accompagnent les indications traditionnelles de tempo dans les *Sept Pièces caractéristiques*, op. 7. Mais les titres pittoresques, les images poétiques seront rares. En dépit d'un *Chant populaire*, d'une *Barcarolle* ou du fameux *Chant du printemps*, les *Romances sans paroles* se passent de titres comme elles tiennent à se passer de paroles. Elles se veulent « expressives » par elles-mêmes et cela définit assez clairement un point important de l'esthétique de leur auteur. Leur lyrisme varie moins que leur qualité. Certaines d'entre elles sont loin d'être anémiques et les pianistes ont tort d'en arrondir les angles. A-t-on assez remarqué qu'ici comme ailleurs les indications d'ordre dynamique sont nombreuses et contrastées ? A ce point de vue, l'introduction du *Rondo capriccioso*, op. 14, est un exemple intéressant qui nous invite à réfléchir, avant de l'interpréter et juger (ce qui au fond devrait revenir au même), à la somme d'énergie qui s'y trouve incluse.

Quoi qu'en ait dit Clara Schumann dans un accès de mauvaise humeur, les fugues de Mendelssohn n'ont rien de scolaire. Deux d'entre elles font partie des *Sept Pièces caractéristiques* et c'est assez dire l'esprit dans lequel elles furent composées. La belle *Fugue en mi*

mineur (première du recueil des *Six Préludes et Fugues*, op. 35) commence dans la pénombre et dans un mouvement plutôt lent; le tempo s'accélère jusqu'à un *allegro con fuoco*; un choral éclate, fortissimo : puis tout s'apaise et l'on revient à l'andante initial.

On mesure quelle fut l'emprise de Beethoven, du dernier Beethoven, lorsqu'on se penche sur la souple et diverse *Sonate en mi majeur*, op. 6. Les différentes parties s'enchaînent sans interruption; des récitatifs dramatiques sont entrecoupés de passages lyriques; le dernier mouvement ramène le tendre et paisible allégretto initial inspiré de l'allégretto de l'op. 101. L'ombre de Beethoven plane aussi sur la *Fantaisie en fa dièse mineur*, op. 28, ouvrage curieusement bâti sur le modèle de la *Sonate quasi una fantasia*, op. 27, n° 1. Mendelssohn l'appelait sa « sonate écossaise ». Bientôt Schumann transformera une sonate en fantaisie. Le romantisme est à l'œuvre.

La folle virtuosité de l'époque a frôlé cet homme équilibré sans le brûler. La première des trois *Études*, op. 104, n° 2, est amusante à comparer avec celles de Thalberg et de Liszt. Son auteur craint l'aventure trop poussée et s'en tient à un usage prudent des prouesses des deux condottieri du piano. Cela correspond à ce que nous savons de son jeu : maîtrise absolue des moyens, mais répulsion à l'égard d'une virtuosité délirante.

Avec le piano, la musique de chambre fut l'amour le plus ancien de Mendelssohn et son op. 1 ainsi que les op. 2 et 3 sont des *Quatuors* avec piano. Malgré leur manque de maturité, ces ouvrages ont un équilibre formel qui est le résultat du tempérament et non de l'éducation.

Ne nous y arrêtons pas encore et soulignons plutôt la puissance dramatique — bien plus accusée ici que dans les trois grandes symphonies —, la couleur sombre, la violence rythmique qui caractérisent le *Trio en ut mineur*, op. 66, le *Quatuor en la mineur*, op. 13, comme celui en fa mineur, op. 80, stèle funéraire érigée à la mémoire de Fanny Hensel, sœur bien-aimée du compositeur.

D'une manière générale, ce qui séduit dans ces œuvres, c'est, plus encore que le sens des proportions, le don très rare de doser les valeurs sonores (don particulièrement admirable dans les *Trios* avec piano : Schumann considérait celui en ré mineur, op. 49, comme le plus beau de son époque), la virtuosité avec laquelle les fonctions

harmoniques s'accomplissent aux endroits clefs de la construction musicale, le naturel de l'écriture contrapuntique. Les deux *Sonates pour violoncelle et piano*, op. 45 et 58, et les trois *Quatuors à cordes*, op. 44, en témoignent hautement. Mais c'est une œuvre de jeunesse, l'*Octuor pour cordes*, op. 20, qui donne à ces qualités leur plus grand rayonnement. Il « doit être joué par tous les instruments d'une manière orchestrale symphonique », nous dit l'auteur et il n'est pas étonnant que le *Scherzo*, transcrit, ait remplacé le menuet original lors de la première audition, à Londres, de l'habile I^{re} *Symphonie en ut mineur*.

Deux des trois « grandes » symphonies de Mendelssohn (il en avait écrit une douzaine dans son enfance) gravitent autour de la *Pastorale*. Elles sont des portraits de sentiments. Aucune velléité de narrer quoi que ce soit; aucune contrainte exercée sur l'inspiration au nom du pittoresque. Quelques touches discrètes suffisent pour évoquer l'Italie ou l'Écosse. L'auteur se garde même de pourvoir d'indications suggestives chaque mouvement pris séparément ainsi que l'avait fait Beethoven. La moins réussie des trois est la *Symphonie de la Réformation*, op. 107, animée d'un désir de solennité et de grandeur qui met son équilibre en danger.

Les œuvres pour piano et orchestre — le *Concerto en sol mineur*, op. 25, excepté — sont assez vides de substance. Non anoblie par l'inspiration, la facilité de Mendelssohn s'y étale fâcheusement. Et même dans le *Concerto en sol mineur* (dont les deux premiers mouvements sont beaux), le finale n'est pas exempt d'une certaine vulgarité, une vulgarité « urbaine » si l'on peut dire, bien différente des explosions paysannes de Beethoven. Mais le *Concerto en mi mineur* pour violon et orchestre, op. 64, est un parfait chef-d'œuvre d'un romantisme simple, direct, « habité ». Il prouve qu'il est injuste de parler d'une courbe descendante dans les dernières années de la vie de l'auteur. (Un libre et exubérant *Concerto en ré mineur* — également pour violon et orchestre —, écrit vingt-deux ans auparavant, vient d'être découvert depuis quelques années.)

Les ouvertures du *Songe d'une nuit d'été*, des *Hébrides*, de *Mer calme et voyage heureux*, de *Ruy Blas* et de *la Belle Mélusine*, cette tendre marraine du *Rheingold*,

posent de nouveau le problème du contenu poétique de la musique. Elles contiennent en germe le poème symphonique à venir et ont joué leur rôle dans l'évolution de la symphonie romantique et même dans celle du réalisme musical. Tout le monde connaît la phrase irritée écrite pendant la composition de *la Grotte de Fingal* : « ... tout le développement sent plus le contre-point que l'huile de poisson, les mouettes et la morue; et ce devrait être tout le contraire ». Que cela prouve-t-il ? Que Mendelssohn croyait en une musique « expressive » ? Le simple fait d'avoir écrit ces ouvertures en fournit la preuve. N'est-ce pas plutôt la boutade d'un compositeur mécontent d'un passage de son ouvrage ? Un fragment d'une lettre du 15 octobre 1842 met les choses au point : « La bonne musique ne deviendra pas plus intelligible à travers une interprétation poétique mais, au contraire, moins claire. » C'est bien là l'attitude hautaine de celui qui détestait que l'on écoutât une œuvre avec la partition à l'appui : « Un musicien a des oreilles », faisait-il remarquer aigrement.

Il me semble que le demi-échec de son opéra-comique *les Noces de Gamache*, op. 10, a créé une sorte de traumatisme chez ce musicien d'une susceptibilité malade. Mettant son insuccès sur le compte du livret, il a passé sa vie à rechercher le sujet idéal qui puisse enfin lui permettre de donner toute sa mesure. Toujours est-il que *le Retour au pays*, op. 89, et le fragment tardif d'une *Loreley*, op. 98, ne manquent pas de charme ni de vie. Mais c'est la musique de scène pour *le Songe d'une nuit d'été*, op. 61, (plus proche de Schlegel et de Tieck que de Shakespeare) qui restera son chef-d'œuvre dans le domaine du théâtre.

Malgré ses élans dramatiques et son orchestration virtuose, nous ne citerons *la Nuit de Walpurgis*, op. 60, (si peu goéthéenne) qu'à cause de l'influence qu'elle a exercée sur Schumann. Mais les deux oratorios sacrés, *Saint Paul*, op. 36, et *Élie*, op. 70, retiendront notre attention par leurs fortes et profondes qualités. Difficile quant à la qualité des livrets, le compositeur a utilisé pour les deux ouvrages le texte biblique dans sa pureté. La partition d'*Élie* est moins dramatique que celle de *Saint Paul* et c'est très probablement à cause de sa grandeur tranquille et de son allure haendelienne qu'elle a décidé pen-

dant un demi-siècle du destin de l'oratorio en Angleterre.

L'écriture chorale de Mendelssohn est habile et simple, quelle que soit l'expression recherchée. Cela est vrai des œuvres citées comme de la cantate *Lauda Sion*, op. 73, des cinq recueils de *Psaumes* ou du *Lobgesang* (appelé aussi *Symphonie* n° 2).

Ce sont les lieder qui se rapprochent le plus de l'élégance conciliante, de la sentimentalité à fleur de peau que l'on reproche généralement à Mendelssohn. Cette élégance, cette facilité seraient en quelque sorte la conséquence de sa vie heureuse. Or sa nervosité, sa susceptibilité, son instabilité, l'impossibilité où il était souvent de comprendre le point de vue d'autrui, la fatigue croissante résultant de son activité incessante, les deux chocs successifs, réellement tragiques, reçus à la mort de son père et de sa sœur, ont rendu sa vie beaucoup moins heureuse qu'on ne le pense, en dépit des conditions extérieures de son existence. Et, dans ses œuvres, le bonheur de la mélancolie me semble l'emporter sur la mélancolie du bonheur.

Dorel HANDMAN.

BIBLIOGRAPHIE

BARTELS, B., *Mendelssohn-Bartholdy, Mensch und Werk*, Brême-Hanovre, 1947.

HILLER, F., *Mendelssohn-Bartholdy*, tr. F. Grenier, Paris, 1867.

HORTON, J., *The Chamber Music of Mendelssohn*, Oxford, 1946.

JACOB, H. E., *Felix Mendelssohn und seine Zeit*, Francfort, 1959.

SCHUMANN, R., *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Zwickau, 1948.

WORBS, H. C., *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Wesen und Werke im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten von Zeitgenossen*, Leipzig, 1958.

YOUNG, P. M., *Introduction to the Music of Mendelssohn*, Londres 1949.

SCHUMANN

LA musique de Mendelssohn exerçait une forte attraction sur Schumann. Sa clarté, sa stabilité lui semblaient être un gage de santé. On sait qu'avec une opiniâtreté pathétique, il a essayé de dresser des obstacles de plus en plus résistants contre le déséquilibre croissant dont il se sentait menacé. Mais ce dont il faut tenir compte c'est qu'avant même que la maladie ne devienne sa compagne habituelle, il a déployé d'incessants efforts pour discipliner les poussées complexes et enchevêtrées de son génie. Cette lutte traduit une tendance profonde de sa vie intérieure. Elle est, de plus, typiquement romantique. C'est pourquoi il est vain de penser qu'il aurait pu l'éviter et que c'est elle qui a amoindri, progressivement, la fraîcheur de son inspiration. Imaginons plutôt ce que serait devenue, autrement, la musique d'un homme qui sortait d'une crise pour se diriger, plus ou moins rapidement, vers une nouvelle catastrophe.

Pendant son adolescence, Schumann s'est montré indécis quant à sa vocation. Écrivain ? Musicien ? « Je ne sais pas clairement ce que je suis », note-t-il dans son journal. Mais il ajoute : « Je ne suis pas un penseur profond ; je ne puis jamais développer logiquement une pensée pourtant juste au départ. » Il se sent des affinités profondes avec E. T. A. Hoffmann et Jean-Paul ; avec Jean-Paul d'abord, dont les écrits, surchargés d'intentions, lui font comprendre la richesse expressive du contrepoint. Devant les émotions qu'il éprouve, il réagit simultanément en poète et en compositeur. Mais lorsqu'il s'agit de s'en délivrer, c'est la musique qui l'emporte, la musique dont les lois fondamentales ne seront jamais transgressées, même si les aveux lui brûlent les lèvres. Les titres de certaines œuvres ont été rajoutés après coup. Et de toute façon, les personnes et les scènes évoquées ne seront jamais matière à description : images poétiques, seul leur substrat affectif

importe. Les quelques exceptions que l'on pourrait faire valoir ne modifient en rien cet état de choses. Contrairement au réalisme qui va naître, pour Schumann, comme pour maints romantiques allemands, ce n'est point l'art qui est compris dans la vie mais la vie qui est une expérience esthétique.

Jusqu'à son mariage (psychologiquement, cela est intéressant), ce maître du lied se confie presque exclusivement au piano : en dépit de ses dons littéraires, il a l'impression que la parole diminue l'intensité de l'expression musicale. L'orchestre ne semble pas le préoccuper davantage pendant cette époque. Il n'a commencé que tard de sérieuses études musicales et il les a commencées en pianiste. Son esprit n'arrivera que peu à peu à réunir en un tout conscient les éléments nécessairement épars d'une partition. La suprême aisance d'un Berlioz lui sera d'ailleurs toujours refusée.

Il n'est pas sans intérêt de constater que pour son op. 1, les *Variations sur le nom d'Abegg*, le jeune compositeur choisit une forme lui permettant d'établir une unité à travers des pièces de petit format et de caractère varié. Il n'est pas sans intérêt non plus de remarquer que les cinq premières notes du thème correspondent, selon la terminologie allemande, aux cinq lettres constituant le nom d'Abegg. Jeu naïf et sans nouveauté mais aussi plaisir d'établir des concordances mystérieuses. Mystification innocente — et révélatrice — également : une « comtesse » Abegg n'a jamais existé quoi qu'en dise la dédicace.

La virtuosité à la mode et le souvenir du dernier Beethoven sont au premier plan. Et pourtant le vrai Schumann est nettement perceptible dans tel détail d'écriture, dans telle inflexion mélodique, dans l'atmosphère de la deuxième variation et, bien sûr, dans la façon d'imiter ses modèles.

Les *Papillons*, op. 2, appartiennent déjà à un monde parfaitement personnel. Ils forment un cycle de onze pièces : le premier évoque un bal et des masques ; le seul édifié sur un véritable programme. Ce programme, nous le connaissons ; l'auteur a pris la peine de le noter : ce sont des scènes extraites d'un roman de Jean-Paul : *Flegeljähre*. Mais ce qui, dans le roman, était chaotique et survolté, devient simple et naturel dans sa transpo-

sition sonore. Schumann écrira par la suite des œuvres plus mûres, plus vastes, plus contrastées; l'essentiel est dit dès maintenant. Quant au finale, il semble n'être que la description réaliste d'une fin de bal masqué. En fait nous assistons à la fin d'un vertige du cœur.

D'une virtuosité peu spiritualisée, l'*Allegro*, op. 8, n'offre en définitive que la matière brute d'un puissant tempérament créateur. Schumann savait fort bien cependant quelle pouvait être la poésie de la virtuosité. Aussi est-ce dans le sens d'un approfondissement musical de certains problèmes de technique pianistique qu'il entreprit de transcrire plusieurs *Caprices* de Paganini. (Il est curieux de constater qu'en fait ce sont les pianistes qui ont été les vrais disciples du grand violoniste génois.) Contemporains de la première série (op. 3) les *Études d'après les Caprices de Paganini* (la deuxième série, op. 10, paraissant un an plus tard), les *Intermezzi*, op. 4, mettent en valeur deux ressorts primordiaux du discours schumannien : les combinaisons rythmiques, l'imbrication des lignes mélodiques. Quelques moments font penser à Hugo Wolf; un bref éclair ramène le motif *Abegg*, une citation de Goethe apparaît comme une concrétisation des pages qu'elle orne.

Un esprit de recherche hardi anime aussi les *Impromptus*, op. 5, singulière série de variations sur un thème de Clara Wieck. En dépit du titre, Schubert est loin. Beethoven et Bach aident le jeune compositeur à vérifier un à un ses moyens d'expression.

Une première crise de neurasthénie ralentit la cadence de la production. Est-ce pour se rassurer que Schumann cherche un appui dans la réalité la plus tangible : la virtuosité? Il achève la *Toccata*, op. 7, qui, en dépit de son côté « moteur », possède un arrière-fond d'enthousiasme et de tendresse qui l'adoucit et l'humanise.

Les germes contenus dans les op. 1 et 2 s'épanouissent dans l'op. 9, les vingt et une « Scènes mignonnes sur quatre notes » intitulées *Carnaval*. Selon le procédé connu, les quatre notes forment le mot Asch, nom de la petite ville où habitait la douce et triste Ernestine von Fricken. Mais, inversées, ces quatre lettres se retrouvent dans le nom de Schumann que cette concordance ravit. « Lettres dansantes », dira-t-il et il est vrai que la danse est souvent, pour lui, l'expression d'une extase harmo-

nieuse, de même que le carnaval et les masques lui apparaissent comme des formes symboliques de l'existence. Bien plus, le masque n'est-il pas l'unique possibilité offerte à un être subjectif pour se fuir, pour devenir « un autre » ? Ajoutés à l'œuvre terminée, les titres de ces pièces enivrées de couleur nous présentent les principaux personnages réels et imaginaires de l'univers schumannien. Et selon les lois de cet univers, ce sont les personnages imaginaires qui sont les plus réels, malgré Chiarina, malgré Estrella, Chopin et Paganini. Parmi eux, Florestan et Eusebius nous livrent — incomplètement — le secret de l'âme du compositeur. Maître Raro est absent. Est-ce pour cela que nous oublions si souvent son existence ?

Lorsqu'on parle des *Sonates* de Schumann, on ne manque pas de souligner la gêne qu'il éprouvait à concilier le jaillissement spontané de ses idées avec la rigueur des constructions classiques. Il est vrai que son lyrisme foncier ne l'aidait guère à concevoir des thèmes d'une concentration exemplaire. Mais ses idées possédaient une souplesse assez grande pour se prêter à un travail thématique valable, encore que différent de celui de Beethoven, et cela d'autant plus qu'il était un maître de la variation.

Il est vrai également que souvent des éléments secondaires acquièrent une importance démesurée. Mais un grand nombre de ces pages « gratuites » nous mènent en des régions enchanteresses qui nous rendent heureux sans menacer réellement l'équilibre de l'ensemble. Bien entendu, sous l'empire de la maladie, ces traits caractéristiques se transformeront parfois en défauts. Nous n'avons pas le droit d'en rendre responsable le génie de Schumann.

Des trois *Sonates* pour piano, c'est celle en *sol mineur* op. 22 — concise, presque toujours logique, passionnée sans désespoir, vive sans confusion, tendre sans abandon — qui se rapproche le plus de l'idéal beethovénien. La *Sonate en fa dièse mineur*, op. 11, a une construction moins ferme mais avec la grande voix chantante de son introduction, avec son « Fandango » exalté et ensorcelant, avec la simplicité émue et raffinée de l'aria, avec son scherzo fantasque et bougon — un « opéra sans texte » — et son finale un peu confus, mais d'une

si grande richesse musicale, c'est elle qui ouvre les horizons les plus vastes, c'est elle qui est la « grande sonate » de Schumann. Quant à celle *en fa mineur*, op. 14, appelée avant son remaniement « Concert sans orchestre », elle n'est rien moins que classique. Mais en dépit d'une pensée anarchique et violente, elle offre une particularité qui mérite d'être mise en valeur : le premier thème (que nous retrouverons aussi dans le scherzo) n'apparaît dans sa pureté originelle qu'au centre de l'œuvre : et c'est un thème de Clara Wieck.

Dans le domaine des variations, rien n'égale la richesse d'invention, la profondeur de sentiment, l'élévation de pensée des *Études symphoniques*, op. 13. De dix-sept, Schumann les a réduites à douze pour assurer une plus grande cohésion à l'ensemble. Et c'est ainsi que, malgré leur variété, elles nous mènent en une constante progression de la poignante mélancolie du thème (dû au baron von Fricken) à une intense joie libératrice. La dernière variation, qui utilise un motif de Marschner, rappelle par son état la lumière aveuglante du finale de la *V^e Symphonie* de Beethoven. L'ouvrage s'appelait originellement *Variations pathétiques*. Études symphoniques, variations pathétiques, aucune exégèse ne pourrait mieux éclairer la nature de cette musique inspirée.

Le mot « Fantaisie », dans l'acception germanique du terme, joue un rôle important dans la pensée artistique de Schumann. Loin de désigner je ne sais quelle liberté capricieuse, il évoque l'envol de l'imagination dans de hautes régions de l'esprit humain. Au point de vue formel, une « Fantaisie » sera une pièce dont le contenu aura de toute évidence la primauté sur le contenant. Est-ce à dire qu'elle fera fi de tout souci d'ordre structural ? Certes non. La *Fantaisie*, op. 17, fut conçue originellement comme une sonate que l'auteur destinait à être vendue au profit du monument de Beethoven à Bonn et dont les trois mouvements étaient intitulés : Ruines, Trophées, Palmes. La construction est intéressante. Le *moderato, sempre energico* constitue le centre lumineux autour duquel gravitent les deux autres mouvements plus denses, certes, plus profonds, plus pathétiques mais d'une incandescence moindre. Recommencant indéfiniment ses élans, la première partie — ... « un grand cri désespéré vers toi », confessa une lettre à

Clara — est volontairement abrupte, emportée, impatiente. Éperdu de tendresse, le *larghetto* final est la conclusion la plus schumannienne, donc la plus logique, de ce chef-d'œuvre si passionné.

Plus secrètes, plus subtiles, plus « intérieures », les *Danses des Davidsbündler*, op. 6, (« danses de mort, danses de Saint-Guy, danses de Koblod et de Grâces » selon l'expression même de l'auteur) nous font entrevoir l'éventualité d'une « grande forme » nouvelle, non traditionnelle. D'une pièce à l'autre les rapports des tonalités sont vivants au point de faire penser à des modulations; l'ouvrage forme un tout dans ce sens que ses différentes parties apparaissent comme des variations sur un thème caché, sur une « innerestimme » non explicitée, comme des modifications d'une donnée unique : l'esprit qui les anime. Des rappels thématiques viennent renforcer à leur tour l'unité de l'ensemble. Et une brève indication « *wie aus der Ferne* » nous rappelle que, pour les romantiques, le lointain signifiait tout ce qui est essentiel et non tangible. Une promesse de bonheur, une source de nostalgie.

Les *Phantasiestücke*, op. 12, (le règne de Hoffmann commence) instaurent dans le domaine du piano, un jeu d'équivalences poétiques qui ne restera pas sans écho dans l'évolution ultérieure de la musique. Au soir; Dans la nuit — Élans; Idées fantasques; Brumes de Songes, huit pièces qui composent un recueil plutôt qu'un cycle. Ce n'est point le cas des *Scènes enfantines*, op. 15, qui, elles, forment un vrai petit cycle dont l'aboutissement tendre et profond s'appelle « Le poète parle ». L'émotion dont sont saturés ces douze joyaux naît moins du contact direct avec l'âme des petits que du regard rétrospectif de l'adulte sur ce que fut son enfance. Regard que l'amour pour Clara et l'espoir du mariage prochain dotent d'un pouvoir particulier de pénétration.

Le don de trouver un dénominateur commun d'ordre musical, mais d'un caractère plus secret que la parenté thématique, se manifeste avec une évidence particulière dans les *Kreisleriana*, op. 16. Le Kapellmeister Kreisler est un personnage de Hoffmann grotesque et sublime à la fois, le grotesque étant la rançon du sublime. La musique n'essaie pas de retracer le récit de ses aventures :

elle se contente d'en recréer le climat. Tendue entre une joie angoissée et une douceur extatique, elle allie le jeu à la violence et frappe par un lyrisme d'une qualité nouvelle. Dans les numéros lents, un curieux mélange d'objectivité et de subjectivité fait penser à des légendes dont le héros serait en même temps le conteur. Le visage de Clara transparait en filigrane à travers toutes les compositions de cette époque. Pourtant c'est le nom d'une autre Clara, la cantatrice Clara Novello, qui a donné leur titre aux *Novelettes*, op. 21. Ce sont, dit Schumann, des images « écrites dans la joie; heureuses en général (...) sauf dans quelques passages où j'ai touché le fond ». Des histoires excentriques, dira-t-il encore, et nous savons le sens que les romantiques allemands prêtaient à ce qualificatif. Plus amples, plus développées, plus chargées d'avenir au point de vue harmonique, plus fermes, plus « positives » que le reste des œuvres qui leur sont contemporaines, les *Novelettes* trouvent un couronnement bouleversant dans la dernière d'entre elles : épilogue qui capte toutes les nuances de la vie intérieure du compositeur.

L'*Arabesque*, op. 18, les *Blumenstücke*, op. 19, les *Romances*, op. 28 — qui n'en connaît pas la seconde ? — et une ravissante petite suite appelée *Scherzo, Gigue, Romance et Fughetto*, op. 32, sont des œuvres mineures mais attachantes et qui mériteraient un traitement meilleur; nous délaissions aussi l'*Humoresque*, op. 20, et cela est beaucoup plus injuste encore, car, si elle manque totalement d'unité (sauf de celle que pourrait lui conférer la conception schumannienne de l'humour : un mélange de sourire et de larmes), chacune de ses parties, prise séparément, est un chef-d'œuvre.

Tandis que l'*Humoresque* oscille entre la « nuit » et le « jour », les *Nachtstücke*, op. 23, évoquent, loin de Chopin et plus loin encore des nocturnes et des sérénades du XVIII^e siècle, tout ce qui, dans la nuit, tournoie vertigineusement, tout ce qui chuchote, tout ce qui rampe, tout ce qui frôle le bizarre et l'inquiétant.

Le *Carnaval de Vienne*, op. 26, sera, dans le domaine du piano solo, la dernière œuvre importante que Schumann écrira avant bien longtemps. Alfred Einstein l'a appelé une sonate romantique et ce jugement est moins paradoxal qu'il ne pourrait paraître à première vue. La

répartition des volumes et des densités, les rapports entre les proportions de l'ouvrage et la nature des idées exprimées conservent effectivement quelques-uns des éléments essentiels de la forme sonate.

Nous voici désormais à l'époque des *lieder*, de la musique de chambre, de la musique symphonique. Bien sûr, le piano, ce compagnon d'armes de la première heure, ne sera pas purement et simplement abandonné. Une nuée de pièces de petit format naîtront parallèlement aux ouvrages importants dont nous devons parler. Ce sont, groupées avec des pages plus anciennes, les *Bunte Blätter*, op. 99, et les exquis *Albumblätter*, op. 124; les quatre *Fugues*, op. 72, et les sept *Fughettes*, op. 126, (Schumann a laissé soixante-sept esquisses de fugues); les *Études*, op. 56, et les intéressantes *Esquisses*, op. 58, pour piano à pédalier; l'admirable *Album pour la jeunesse*, op. 68; quatre *Marches*, op. 76, créées sous l'impression de la Révolution de 1848; plusieurs séries de pièces à quatre mains et un *Andante et Variations* pour deux pianos.

Les cinq dernières années voient la naissance des *Scènes de la forêt*, op. 82, avec leur félicité fugitive, leur mélancolie crépusculaire, leur poésie typiquement allemande; les *trois Phantasietücke*, op. 111, qui se souviennent de Mendelssohn et de Schubert mais qui ne laissent pas de nous troubler; les *Chants du matin* enfin. N'est-il pas singulier que Schumann, poète de la nuit et du crépuscule, ait choisi ce titre au moment où la nuit allait définitivement envahir son esprit? Dédiées à Bettina, ces pièces hésitantes sont troubles et tristes. Parfois une clarté les traverse et l'on pense à Hölderlin. Horizons nouveaux à peine entrevus et déjà disparus? Lutte désespérée contre les ombres? Acceptation? Le premier et le dernier de ces chants nous incitent à nous poser toutes ces questions.

Très personnelle, l'écriture pianistique de Schumann suppose une attention extrême accordée au dosage des sonorités en présence. La virtuosité qu'elle requiert est moins naturelle que celle de Liszt : les doigts ne sont pas a priori à leur aise. Force, souplesse, extension, accords, jeu polyphonique, telles sont ses exigences. Tout est mis au service d'un monde affectif complexe qui inclut le calme et la rêverie comme la violence, le grotesque et la fièvre, une fièvre inquiète qui brise et

fait haleter la ligne mélodique ou accélère jusqu'au vertige des mouvements déjà très rapides. Les incertitudes tonales y sont fréquentes; les dissonances ont une saveur amère que l'on ne rencontre nulle part ailleurs; les exemples de polyrythmie abondent.

Dans les *lieder*, l'écriture pianistique devient plus transparente tout en restant complexe. Comparée à celle de Schubert, elle est plus nerveuse, plus habile aussi, plus différenciée. L'union avec le chant est totale. A la fin d'un cycle comme à la fin de la plupart des *lieder* pris séparément, c'est le piano qui, à lui seul, redit l'essentiel avec une intensité nouvelle.

Plus subjectif que Schubert, il ne s'élargit pas aux dimensions du monde extérieur mais concentre celui-ci dans les limites de sa propre personnalité. Les poètes choisis — Eichendorff, Chamisso, Kerner, Novalis, Lenau, Rückert — gardent cependant leur individualité. Le miroir qui les reflète a beau nous les montrer tous sous un même angle d'incidence, nous les distinguons parfaitement bien les uns des autres. *L'Amour et la Vie d'une femme*, op. 42, est un cycle bien différent de celui d'Eichendorff. Le *Liederkreis*, op. 24, est aussi éloigné des *Deux Grenadiers* et des *Chants de Marie Stuart*, op. 35, que les *Novalis lieder* des *Chants de la fiancée*.

C'est peut-être parce qu'il était un « littéraire » que Schumann est moins spontané lorsqu'il met en musique des vers de Goethe. Contrairement à Schubert, il donne l'impression de rentrer ses antennes par respect pour l'immense personnalité de l'écrivain. (Nous verrons que les *Scènes de Faust* et le *Requiem pour Mignon* ne laissent rien paraître de ce raidissement intérieur.) Contrairement à Schubert encore, il enregistre les nuances les plus subtiles du lyrisme de Heine : la mobilité frémissante, la mélancolie lancinante, l'humour acéré, la pitoyable ironie. Schubert, qui pouvait être très gai, n'avait pas le sens de l'humour, il n'aurait jamais pu écrire la *Cartomancienne*.

Mais l'impression globale que l'on retire des seize recueils de *lieder* qu'il nous a laissés, c'est Schumann lui-même qui l'a formulée mieux que quiconque : « Il a chanté comme le rossignol à en mourir. » Pensons aux *Amours du poète*, op. 48, à la *Fleur de lotus*, à l'étrange *Mein Wagen rollet langsam*. La concordance entre le fond

et la forme qui caractérise cette admirable floraison cesse de se manifester avec le même bonheur dès que nous abordons les œuvres de musique de chambre. La nécessité de répartir équitablement le matériau sonore entre les divers instruments, de respecter l'individualité de chacun d'entre eux se heurte à une résistance qui ne sera jamais totalement vaincue. Plus encore que toutes les autres, les œuvres qui demandent la participation du piano sont traitées orchestralement, l'écriture de celui-ci étant restée chargée, « symphonique ». Dans les deux *Sonate en la mineur*, op. 105, et en *ré mineur*, op. 121, pour violon et piano, le violon hante les registres graves, les lignes s'enchevêtrent sans se différencier, les détails prennent le pas sur l'ensemble. Et pourtant certaines pages de ces sonates sont, de par leur caractère extrême, d'une beauté angoissante et permettent d'entrevoir de singuliers et pathétiques paysages de l'âme. Entre ces deux œuvres se place la composition des *Märchenbilder*, op. 113, pour violon (ou alto) et piano, quatre pièces dont la première produit vraiment l'impression du merveilleux.

Des trois *Trios* avec piano c'est celui en *ré mineur*, op. 63, qui est le plus connu. Composé après un moment de pénible dépression nerveuse, il est, si l'on veut, un monument érigé à la santé recouvrée. Tantôt généreux, emporté, d'une noble passion, tantôt d'un calme extatique, instable et apeuré dans le mouvement lent, il se laisse aller à une joie débordante dans le finale. Malheureusement, répétons-le, les trois instruments ne sont pas traités d'une manière également efficace et c'est ce que l'on peut constater aussi dans les deux autres *Trios en fa majeur*, op. 80, et en *sol mineur*, op. 110, dont les ombres pathétiques ne devraient pas obscurcir l'attrait. Les *Phantasiestücke*, op. 88, pour violon, violoncelle et piano contrastent, dans leur insouciant fraîcheur, avec l'expression de ces deux derniers ouvrages.

Les trois *Quatuors à cordes*, op. 41, sont le fruit d'une année de calme; ils sont conçus à genoux devant Beethoven, et cela est surtout perceptible dans les mouvements lents. Mais la tendance qu'ils montrent à effacer les frontières entre la forme de la sonate et celle de la fantaisie schumannienne se réclame elle aussi de Beethoven ce qui, jusqu'à un certain point, est pleinement justifié. Tous les trois sont riches de substance, mais le

troisième est celui qui va le plus loin et le plus haut. La même année voit naître le *Quatuor* avec piano, op. 47, et le *Quintette* avec piano, op. 44, œuvre rayonnante d'une vitalité surprenante, apparemment sans blessure. Son équilibre formel très accusé et surtout les pages fuguées du finale ont fait dire à Liszt qu'il « sentait un peu trop son Leipzig ». Quoi que l'on veuille penser de cette boutade, il est certain qu'elle ne concerne d'aucune façon la marche funèbre et son étrange caractère de « plainte sans tristesse ». La *Fantaisie* pour clarinette et piano, op. 73, les trois *Romances* pour hautbois et piano, op. 94, les cinq *Pièces* pour violoncelle et piano, op. 102, complètent ce survol rapide des œuvres de musique de chambre.

On ne cesse de nous assurer que Schumann était un orchestrateur malhabile. Le jugement est d'une sévérité excessive. Bien sûr, ses partitions ne montrent pas cette liberté, cette richesse d'invention à l'intérieur de la trame orchestrale, qui nous émerveillent chez Mozart; elles n'ont pas les couleurs d'un Berlioz; elles ne sonnent pas d'elles-mêmes. Mais on peut les faire sonner, on peut trouver les lois de leur perspective; à quelques exceptions près, leur orchestration ne trahit pas la nature des idées utilisées.

On a insisté sur l'impossibilité dans laquelle se trouvait Schumann de construire des ouvrages de longue haleine. La *IV^e Symphonie en ré mineur*, op. 120, (en réalité la seconde mais remaniée et réorchestrée) offre cependant un magnifique exemple d'unité. Elle est splendidement issue de son introduction. Moins rigoureusement élaborée, mais jeune, confiante, dansante, la *I^{re} Symphonie en si bémol majeur*, op. 38 — la *Symphonie du Printemps* — n'est pas sans rapports avec la *Pastorale*. Originellement, chaque mouvement était pourvu d'un titre que l'auteur supprima par la suite. Ample de sonorité, la *II^e Symphonie en ut majeur*, op. 61, (en réalité la troisième) s'efforce de cacher l'angoisse qui la mine sous des dehors fermes, brillants, sous une « armure ». L'atmosphère qu'elle dégage contraste avec celle de la *III^e Symphonie en mi bémol majeur*, op. 97, dont la plénitude ensoleillée, la gaieté émue, la solennité souriante — et une confiance de l'auteur — expliquent son surnom de « rhénane ».

Il existe aussi une ébauche de symphonie intitulée

Ouverture, Scherzo et Finale, op. 52, qui, malgré ses réminiscences mendelssohniennes et malgré son manque de cohésion, séduit par sa vivacité, son élan dramatique, ses trouvailles harmoniques.

La même année naît une fantaisie pour piano et orchestre. Portant en elle tous les germes d'une organisation plus ample, elle est remaniée et transformée en une œuvre qui équilibre les exigences de la tradition, l'esprit de l'époque et la personnalité de l'auteur : le *Concerto en la mineur*, op. 54.

Des liens réels rapprochent entre eux les trois mouvements; piano et orchestre semblent jouer ensemble une vaste œuvre de musique de chambre; la virtuosité est devenue porte-flambeau de l'âme. Si l'on se place, non sur le plan de quelque parenté spirituelle, mais sur celui de la réussite totale, considérée en elle-même, on peut dire que ce concerto se situe au niveau de ceux de Mozart. De moindre plénitude intérieure, le *Concertstück en sol majeur*, op. 92, est cependant une pièce portée par un élan heureux. Mais l'*Allégo de concert*, op. 134, en dépit d'un second thème attachant, est dans son ensemble pauvre de substance.

Schumann abordera plusieurs fois encore la forme difficile à compter du concerto. Mais sa santé ira déclinant. Et cette baisse de ses forces sera sensible dans l'inquiet, l'inégal, le spiritualisé, l'émouvant *Concerto pour violoncelle en la mineur*, op. 129, et surtout dans le *Concerto pour violon*, sans numéro d'opus, qui contient des parties très « intérieures », à côté d'autres qui ne trouvent plus le chemin de notre adhésion. Pour violon et orchestre également, la *Fantaisie*, op. 131, est le reflet fugitif d'un moment de répit. C'est à ce titre surtout que cette musique trop brillante nous est chère.

Schumann n'a pas écrit d'oratorios sacrés; son tempérament ne l'y portait guère. Mais nous lui devons des oratorios profanes : le *Paradis et la Péri*, op. 50, partition qui ne manque pas de puissance ni d'originalité et qui réussit à évoquer l'Orient avec tact; le *Pèlerinage de la Rose*, op. 112, qui, avec les *Ballades chorales et Trois Chœurs* sur des poèmes de Geibel et autres œuvres similaires, constitue (pas toujours dans le meilleur sens du terme) la partie la plus allemande de sa production; les *Scènes de Faust* qui sont restées sur le métier pendant huit années.

Dans cette dernière composition, l'auteur ne se soucie pas d'assurer la continuité de l'action, mais extrait du poème, qu'il suppose connu de tous les auditeurs, les scènes permettant une construction logique au point de vue musical. La timidité dont il semblait être saisi en approchant le grand poète n'est plus perceptible, comme si les dimensions et le caractère de l'œuvre, la présence de l'orchestre et des chœurs lui avaient donné une assurance accrue : celle de pouvoir exprimer plus librement, plus fidèlement l'immensité de la pensée goethéenne. La même remarque peut être faite au sujet du *Requiem pour Mignon*. Dans *Faust* les trois sections contiennent chacune de nombreux moments de grandeur, de profondeur, de charme poétique; la troisième (la première à avoir été composée) atteint à une élévation quasi mystique.

D'une manière totalement différente, Byron a éveillé en Schumann de profondes et secrètes résonances. Torturée, d'une spontanéité hallucinante, la musique de *Manfred* possède une puissance de choc qui a consterné Spohr que la *V^e Symphonie* de Beethoven avait déjà passablement terrorisé.

Moyen terme entre la symphonie et le théâtre lyrique, les oratorios profanes marquent la frontière que les exégètes ont tracée d'office aux dons dramatiques de Schumann. Or, si le livret de son unique opéra, *Genoveva*, est faible, la musique, d'une inspiration constante, abonde en fines notations psychologiques et possède des traits réellement dramatiques. Des rappels thématiques, logiquement utilisés, annoncent l'emploi du leitmotiv et c'est peut-être — comme le fait remarquer Otto Jahn — parce que les scènes individuelles sont reliées entre elles par des pages « symphoniques », parce que chaque acte forme un tout, parce que la partition est vraiment « composée » d'un bout à l'autre que l'œuvre a laissé désarmés ses premiers auditeurs. Il est à craindre qu'aujourd'hui encore un transfert n'ait lieu des défauts du livret sur les qualités de la musique. Ce livret est-il vraiment pire que celui de maints ouvrages qui sont pourtant à l'affiche ? Et si, au théâtre, on s'obstinait à ne pas réveiller *Genoveva* de son lourd sommeil, est-ce là une raison suffisante pour ne jamais en donner de longs fragments au concert ? N'en doutons pas, cette partition demande des yeux nouveaux et des oreilles neuves.

Les dimensions de cette étude ne permettraient pas l'analyse de quelques ouvertures pour orchestre qui témoignent des préoccupations dramatiques de l'auteur : *la Fiancée de Messine*, op. 100, *Jules César*, op. 128, *Hermann et Dorothee*, op. 136.

Mais il est impossible de terminer une étude sur Schumann sans évoquer le critique aux visages multiples — Florestan, Eusebius, Raro et le fondateur de la « *Neue Zeitschrift für Musik* ». Il écrit ses articles en musicien de génie; et ses dons littéraires lui permettent de trouver des images heureuses, de faire revivre en paroles la teneur spécifique d'une œuvre. Nous lui devons l'exemple d'une critique constructive et hardie, d'une action vigoureuse contre tout ce qui n'était pas authentique : « le cirque » et « les Philistins ». Quelquefois il s'est montré singulièrement craintif devant des audaces qui n'étaient pas les siennes. Ses opinions au sujet de certains compositeurs ont subi des modifications au cours de sa vie. Sans qu'il s'en rende compte, des influences ont parfois incliné son jugement. Mais son premier article a magnifié le génie du jeune Chopin et son dernier, celui du jeune Brahms : cela prend la valeur d'un symbole. Pour nous, qui lisons ses écrits avec respect et admiration, il est intéressant de nous souvenir de quelques lignes de Fétis : « Dans un voyage que je fis en 1838, je n'entendis parler de (Schumann) que comme d'un critique qui n'était pas approuvé ».

Ce musicien « moderne », ce critique « qui n'était pas approuvé » devint par la suite un des piliers de l'école de Leipzig. Faut-il le regretter ? Nous avons pu constater que l'alliage de l'élan créateur et de la discipline a donné d'admirables résultats. Et, lorsque le mal faisait durement sentir son emprise, cette discipline fut un appui et une sauvegarde.

L'évolution de Schumann a l'allure de ses lignes mélodiques. Hachée, fragmentée, elle reprend sans cesse son élan. Certaines parties de certaines compositions tardives montrent un mûrissement qui s'est accompli parallèlement au déclin. Mais à travers toutes les variations de niveau et d'aspect de cette musique, l'oreille croît percevoir « une seule mélodie secrète » : la tendresse.

Dorel HANDMAN.

BIBLIOGRAPHIE

- ABERT, Hermann, *Robert Schumann*, Berlin, 1920.
- ABRAHAM, Gerald, *Schumann : a Symposium*, Oxford, 1952.
- BASCH, Victor, *Schumann*, Paris, 1926.
- BEAUFILS, Marcel, *La musique de piano de Schumann*, Paris, 1951.
- BETTICHER, Wolfgang, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werke*, Berlin, 1941.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Schumann*, Paris, 1956.
- BRION, Marcel, *Schumann ou l'âme romantique*, Paris, 1954.
- BÜCKEN, Ernst, *Robert Schumann*, Cologne, 1940.
- FULLER-MAITLAND, John Alexander, *Schumann's Pianoforte Works*, Oxford, 1927.
- FULLER-MAITLAND, John Alexander, *Schumann's Concerted Chamber Music*, Oxford, 1929.
- GERTLER, Wolfgang, *Robert Schumann in seinen frühen Klawierwerken*, Wolfenbüttel, 1931.
- KORTE, Werner, *Schumann*, Potsdam, 1937.
- PITROU, Robert, *La vie intérieure de Robert Schumann*, Paris, 1925.
- REHBERG, Paula et Walter, *Robert Schumann, Sein Leben und sein Werk*, Zurich, 1954.
- SCHUMANN, Eugénie, *Robert Schumann*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, 1937.
- SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Werke*, 5^e éd., Leipzig, 1914. La traduction en français a été faite d'après la 4^e éd. par Henri de Curzon, et publiée sous le titre de : *Écrits sur la musique et les musiciens*, Paris, 1898.
- SCHWARZ, Werner, *Robert Schumann und die Variation*, Cassel, 1932.
- WORNER, Karl, *Robert Schumann*, Zurich, 1949.
- WOLFF, Viktor Ernst, *Robert Schumann. Lieder in ersten und späteren Fassungen*, Leipzig, 1914.

FRÉDÉRIC CHOPIN

PENDANT longtemps Chopin a été considéré comme le porte-flambeau d'un romantisme échevelé. Il s'est montré pourtant très nettement hostile à toute musique « littéraire », à toute confession, à toute effusion non contrôlée; il a fait preuve de logique, de clarté, d'un sens aigu des proportions; la perfection formelle et la « réussite objective » furent ses buts constants.

Il est vrai qu'il a dit : « Je préfère écrire toutes mes sensations que d'être dévoré par elles », mais ces sensations, en les écrivant, il les dépouillait de leur caractère individuel. C'est en cette transposition même que consistait, pour lui, la libération; elle plaçait ses tourments à une hauteur qui leur enlevait leur pouvoir destructeur; elle rendait nécessaire l'emploi actif de toutes les énergies et amenait l'artiste à s'accomplir, au sens fort du terme, dans un acte englobant sa personnalité entière. On peut dire qu'il ne devenait vraiment lui-même que sur le plan de la création. Alors cet être déchiré, divisé, retrouvait son unité; son existence y recouvrait sa densité spécifique.

Les compositions de Chopin offrent cependant de compréhensibles tentations à celui qui aimerait leur chercher un autre sens qu'elles-mêmes. D'une intensité extrême, elles s'épanouissent, à quelques exceptions près, en des formes d'une construction apparemment moins serrée que celles d'une sonate ou d'une fugue : cela semble les rapprocher des libres confessions que l'on prête si généreusement à tous les romantiques. De plus, elles utilisent à des fins architecturales des éléments empruntés à l'arsenal de la musique descriptive et qui, pendant des siècles, ont signifié quelque chose. Redevenus fonction vivante, ces anciens signes furent une source de confusion pour des exégètes romanesques.

Ainsi s'esquisse dès le début la déroutante polyvalence des forces qui animent un art aussi riche que

concentré et qui s'ordonnent autour de quatre points fondamentaux : classicisme, romantisme, France, Pologne. Loin de se heurter, de s'opposer, ces tendances contraires, ces héritages dissemblables se font valoir les uns les autres.

La logique, la clarté, la mesure des œuvres de Chopin, le besoin profond d'un art non pas impersonnel mais suprapersonnel sont les témoins de son classicisme. Cette disposition innée de son esprit a, en partie, des racines françaises, mais il est certain que son développement a été favorisé par l'enseignement que le jeune compositeur a reçu à Varsovie de ses maîtres Zywny et Elsner.

C'est ainsi que la connaissance de Mozart l'a aidé à acquérir son étonnante sûreté de trait; elle l'a aidé à trouver le dosage subtil de sensualité et d'esprit qui caractérise « les longues lignes souples » de ses mélodies. Mais les spires et les méandres de ces mélodies sont formés d'intervalles révélant un jeu de tension et de détente différent; l'élan qui leur fait parcourir une orbite très longue avant l'épuisement de leur énergie initiale, la propriété de renaître de leur propre défaillance sont autant de réactions nouvelles qui supposent une qualité nouvelle de la substance sonore comme elles supposent, sur le plan humain, une qualité différente de joie et de souffrance. A cela viennent se joindre l'ambiguïté tonale de cette musique, la complexité nerveuse et chatoyante de ses harmonies : nous voici en plein romantisme.

Romantique encore l'emploi du modal qui, chez Chopin, correspond à une nécessité intérieure mais aussi, et cela est important, à la volonté consciente, réfléchie, d'être un musicien national, de recréer sur un plan personnel les danses et les chants de son pays. Ce ne sont pas là les seuls liens entre le romantisme de Chopin et la Pologne. Des analogies subtiles peuvent être constatées entre la structure intime de sa musique et celle de l'âme polonaise.

Il importe cependant de se souvenir que certains éléments ont, si l'on peut dire, plusieurs états civils; c'est ce qui contribue à iriser de nuances infinies un style dont, par ailleurs, on oublie trop souvent la fermeté. Ainsi l'élan mélodique s'encourage-t-il de maints

exemples italiens tandis que la saveur des accords est due à une joie sensorielle typiquement française. Faut-il encore rappeler que le père de Chopin était Lorrain, qu'à dix-sept ans seulement il a quitté son Marainville natal ? C'est avec raison que l'on a constaté la parenté de son fils avec les luthistes et les clavecinistes de France. La « consubstantialité de la mélodie avec l'harmonie », dit Wanda Landowska, appelle le souvenir de Couperin; de même, la coupe et le balancement de la phrase, la manière de comprendre l'ornementation, la riche harmonie latente des pièces à deux voix. Si certains enchaînements d'accords de neuvième rapprochent Chopin des clavecinistes, ils le rapprochent aussi de Debussy avec qui il partage également le goût de « noyer le ton » et le penchant à se laisser guider par les données sonores du piano. Et, dernier lien français, bien que dans son œuvre on découvre de nombreux exemples d'un travail thématique étonnant — preuve qu'à défaut d'une admiration sans bornes il avait tiré profit des sonates de Beethoven — il a toujours montré une nette prédilection pour des formes peu complexes en elles-mêmes qui, de ce fait, permettent au compositeur de varier à sa convenance les éléments de leur structure interne.

On a beaucoup parlé de l'italianisme de tel ou tel *Nocturne*, de l'*Allégo de concert*, de la *Barcarolle*, d'une bonne partie de la *Sonate*, op. 58, et l'on a grossi ou minimisé son importance. Il est indéniable que l'Italie a joué un rôle important dans la vie musicale polonaise; et l'ont sait que le jeune Chopin fut sensible à cette présence et qu'il a aimé les œuvres de Rossini comme plus tard celles de Bellini. A leur contact la souplesse, l'élan de ses mélodies se sont accrus et y ont puisé le courage d'aller plus loin dans leurs tendances originelles. Le terme *cantabile* s'est acquis de nouveaux droits dans le domaine du piano.

Quant aux ornements qui s'intègrent si parfaitement à la ligne mélodique et en augmentent l'énergie, ils se rattachent tout aussi bien aux fioritures de Rossini qu'à la pratique des clavecinistes. On est allé même jusqu'à souligner le caractère polonais de leur emploi.

Écrites à une époque où son pays tendait de toutes ses forces vers un art national, les premières œuvres de

Chopin furent des *Polonaises* et des *Mazurkas*. Fruits de l'ambiance patriotique certes, mais aussi manifestation de plus en plus précise d'une intime correspondance de son être avec la musique populaire. Et les constantes de cette musique passionnément aimée, passionnément étudiée, régissent non seulement *Polonaises* et *Mazurkas* mais se retrouvent d'une manière tantôt souterraine tantôt évidente dans l'œuvre entière.

C'est ainsi que, très souvent, les phrases décrivent un mouvement ondulatoire ou bien qu'elles oscillent autour d'un pôle d'attraction en s'écartant et en revenant à leur point de départ, que les thèmes (il en existe de très brefs à côté de longues phrases sinueuses) sont construits à l'aide d'une seule cellule rythmique, débutent par leur dominante, que des motifs se répètent obstinément. Les irrégularités métriques, les mesures intercalées, ont elles aussi la même source, ainsi que les successions de quintes, l'emploi de la quarte augmentée lydienne, de la seconde phrygienne, de la gamme tzigane et de celle, si étrange, qui admet la coexistence des tierces majeures et mineures au sein d'un même mode.

Mais ce sont les cinquante-cinq *Mazurkas* qui renferment le plus grand nombre de ces éléments; ce sont elles, d'ailleurs, qui, plus particulièrement, ont ouvert l'ère des musiques nationales.

Leur variété d'expression tient du miracle; hardies, libres et rigoureuses à la fois, elles représentent surtout l'union parfaite du folklore polonais et de la musique occidentale. Tout le monde sait que Schumann les a comparées à des canons cachés sous des fleurs. Musicalement tout au moins, l'image est on ne peut plus juste.

L'histoire des *Polonaises* est aussi ancienne que celle des *Mazurkas*. On peut évoquer les scintillants cortèges qui ont défilé devant Henri de Valois. On peut penser à Heinrich Albert. Chopin a connu les polonaises vidées de leur sens, détachées de tout lien social : un schéma offert à tous les compositeurs d'Europe. En Pologne, le comte Oginski, Kurpinski, Elsner, après bien d'autres, leur donnent une allure invertébrée, souvent sentimentale et toujours inauthentique. Weber leur rend l'éclat mais non l'esprit. C'est Chopin qui les éveille à une vie nouvelle et qui les nourrit de sa propre vie : c'est pourquoi leur éclairage, comme celui des *Mazurkas*,

change si souvent. Elles vont du tragique le plus sombre à une somptueuse luminosité. Cependant, à peu de différences près, leur armature restera inchangée, inchangée aussi leur altière démarche processionnelle. Le caractère fondamental de la forme n'est pas affecté par les aspects très différents qu'elle revêt.

Chopin a écrit seize *Polonaises* si l'on compte aussi celle, insignifiante, pour violoncelle et piano. Il est singulier de penser que la *Polonaise Fantaisie* ait pu inspirer à Liszt un sentiment de malaise, qu'il ait pu la trouver étrange, maladive et, pour tout dire, mal construite. Ce n'est pas la seule fois que Chopin, par sa nouveauté, a inquiété Liszt ou Schumann. Et pourtant Liszt n'a jamais cessé d'être un « moderne » dans toute l'acception du terme.

La Pologne est moins présente dans les *Valses* qui sont des œuvres de « salon ». Gardons-nous de donner un sens péjoratif à ce terme. Les salons ont joué un grand rôle dans la vie de Chopin et, par contrecoup, dans son œuvre. Les formes raffinées du monde le ravissaient parce que harmonieuses, le rassuraient parce qu'elles mettaient tous les soirs un écran protecteur entre lui et l'existence. De plus, l'atmosphère de ces réunions était favorable au pianiste dont la sonorité aérienne portait peu et que le grand public effrayait. Il pouvait donner libre cours à ses dons d'improvisateur; il se savait admiré et cela stimulait son imagination. Ainsi donc les salons ont rempli une importante fonction compensatrice. Par le fait même de leur existence les *Valses* prennent la valeur d'un détail biographique. Elles nous montrent que Chopin a toujours conformé la mise en œuvre de ses compositions à l'objet précis qu'il avait en vue. Les harmonies sont simples et cela à un moment où dans d'autres compositions elles sont d'une somptuosité extrême. Elles montrent aussi le pouvoir du génie d'ennobler tout ce qu'il touche; les *Nocturnes* nous en fourniront un nouvel exemple. Tout les destinait à être une musique de salon : l'exemple de Field comme le voisinage de la romance. Or, ils ont permis à Chopin de « chanter » et d'atteindre ainsi à une admirable plénitude poétique dont le caractère particulier réside, précisément, dans la parfaite réalisation instrumentale d'une musique d'essence vocale.

Un grand nombre de *Nocturnes* ont la forme du lied. D'une manière générale, leur construction est assez simple *a priori* pour permettre au compositeur de varier à l'infini les détails de leur structure interne, de leur donner une logique affective bien à son image. Les détails qui semblent issus de la fantaisie la plus libre constituent finalement la solution la plus intelligente de tel ou tel problème de forme. Nous touchons là à une constante de son génie.

La recherche d'une expression libre, non assujettie à de sévères exigences formelles, et, en même temps, le refus de tout élément descriptif rapproche Chopin de Schubert. Mais ce sont les *Quatre Impromptus* qui tissent un lien plus serré entre les deux musiciens. Le titre, qui d'ailleurs n'est pas une création de Schubert, constitue déjà une indication; et la construction est presque toujours identique : un épisode lyrique entouré de deux épisodes rapides, brillants, comme improvisés.

Les *Préludes* de Chopin sont, peut-être, l'œuvre la plus énigmatique et la plus condensée de la littérature du piano. Toutes les formes de sa pensée s'y trouvent fixées et le noyau de ses plus larges visions. Il réalise sur tous les plans tous les possibles de l'œuvre entreprise. On y trouve même le reflet spiritualisé de ses préoccupations d'ordre technique.

Pris dans son sens le plus étroit et le plus ancien, le terme prélude évoque ces instants où, attentifs aux ressources de l'instrument qu'ils interrogent, les doigts se laissent guider par l'inspiration qu'ils ont eux-mêmes provoquée. C'est là peut-être la signification la plus juste que l'on pourrait accorder au titre choisi par Chopin. Commencés très tôt, continués en partie à Paris, terminés à Majorque, les *Préludes* sont écrits dans les vingt-quatre tons et dans l'ordre habituel de la gamme. Il faut leur joindre celui *en ut dièse mineur*, op. 44, ainsi que celui, curieusement fauréen, *en la bémol majeur* dont la découverte est relativement récente (1918).

Pour Chopin, le dessin sonore qui traduisait une difficulté technique correspondait à une tension de l'âme. C'est cette correspondance qui explique la beauté insigne des *Études* conçues chacune dans un but pratique bien précis. Vélocité, extension, tierces, sixtes, octaves, jeu polyphonique, tout est prétexte à poésie. Certaines de

ces *Études* ont vu le jour très tôt et s'appelaient alors : Exercices.

Rien n'est plus extraordinaire que la faculté de certains êtres de génie de se concentrer, d'organiser leur travail, de réfléchir avec une maturité étonnante dans leur âge le plus tendre. On sait qu'enfant, Chopin s'est construit à peu près tout seul sa virtuosité. Et si les quelques leçons reçues à Paris de Kalkbrenner ont pu l'intéresser, lui être utiles, elles n'ont pas changé en profondeur l'état général de sa technique. Les *Études* présentent donc à celui qui les interroge les problèmes que Chopin s'est posés en travaillant, ainsi que les solutions assez révolutionnaires qu'il a trouvées : utiliser telle quelle l'inégalité des doigts qui ont, chacun, une sonorité différente; placer donc, s'il le faut, le pouce sur les touches noires ou jouer plusieurs notes consécutives avec le même doigt; faire passer le troisième ou le quatrième par-dessus le cinquième pour ne point changer la position de la main.

Écrits à la même époque que les premières *Études*, les deux *Concertos*, op. 11 et 21, sont moins parfaits que celles-là. Leurs dimensions et, surtout, la présence d'un orchestre peu habile, font que la cohésion de l'ensemble n'est pas toujours assurée; de plus, les traits qui abondent — ce qui est naturel — n'ont pas toujours un caractère d'absolue nécessité musicale. Mais rien que par la violence avec laquelle ils balayaient le clavier en sa totalité, ces traits montrent une passion, une volonté de conquête qui ne peuvent laisser indifférent. Et les moments de lyrisme, les mouvements lents surtout, ont un rayonnement poétique inoubliable. De caractère nettement polonais, les deux finales supposent une subtilité, une liberté d'exécution que peu d'interprètes savent atteindre.

Dans sa version définitive, l'italianisant et trop virtuose *Allégo de concert*, op. 46, confie au seul pianiste le soin d'établir les contrastes entre soliste et tutti. Bach l'avait admirablement réussi dans le *Concerto italien*; Chopin fut moins heureux. Il a pourtant aimé cette œuvre de jeunesse remaniée à l'âge mûr; l'enthousiasme « sans arrière-pensée » qui la porte a dû le séduire, comme l'a séduit, un instant, l'idée d'écrire une *Tarentelle*. Dans les concertos, le travail thématique joue un

rôle moins important que les rapports « d'atmosphère » et de « couleur ». Non pas que leur auteur n'ait pas su développer; il cherchait autre chose. Il a fallu des musiciens obnubilés par l'esthétique beethovénienne pour affirmer que Chopin n'a jamais pu maîtriser que des formes libres de dimensions réduites.

La *Sonate en si bémol mineur*, op. 35, apporte un démenti catégorique à ces assertions. Tout y est nécessaire et contribue à l'unité organique de l'ensemble. Les critiques ont été pourtant nombreuses. Liszt n'a pas senti la liberté souveraine de cette musique; Schumann n'a pas décelé le lien interne qui rapproche si étroitement entre elles l'âpreté du premier mouvement, la lancinante poésie du scherzo, la résignation de la Marche funèbre et l'hallucinante présence du finale. Dans l'allégro initial, le premier thème ne réapparaît pas dans la réexposition. Cela a été considéré comme un défaut grave. Ce n'est pourtant pas la première fois qu'une telle suppression a lieu. Mozart, Beethoven et Mendelssohn y ont eu recours et personne n'a pensé à leur en faire grief. Concis, dense, sans une seule mesure de trop, le développement est proprement génial. On peut dire qu'avec sa logique et son langage si personnel ce drame en quatre actes est la première sonate moderne écrite pour le piano.

Moins concentrée, la *Sonate en si mineur*, op. 58, se compose de quatre mouvements dont chacun offre un aspect typique et différent de la personnalité de Chopin. Ici encore, l'absence du premier thème dans la réexposition a été déplorée par plusieurs commentateurs. On a regretté les « maladresses » qui affectent l'ensemble de la construction. Pourtant l'arrivée de l'extatique andante en *si majeur* après la lumineuse précision du scherzo en *mi bémol majeur* remplit une fonction précise d'une beauté indiscutable.

Œuvre de jeunesse, la *I^{re} Sonate en ut mineur*, op. 4, ne supporte pas la comparaison avec ses sœurs. Elle étale longuement ce que Chopin ne cessera de refréner par la suite. L'énergie est brouillonne et l'écriture surchargée. Mais on est frappé par son début qui évoque curieusement Bach et *Tristan* par certains de ses accords, par ses recherches rythmiques, par la violence du finale. Inégale, audacieuse harmoniquement, marquée

d'une influence schumannienne, la *Sonate en sol mineur*, op. 65, est le fruit de l'amitié du compositeur pour le violoncelliste Franchomme. Cela dit, le violoncelle y est traité d'une façon qui révèle le peu d'intérêt que sa technique éveillait dans l'esprit de l'auteur.

Les quatre *Ballades* ont permis à Chopin de construire, en dehors du cadre sacro-saint de la sonate, des œuvres contrastées et fortement structurées. Qu'elles s'inspirent ou non des poèmes de Mickiewicz, elles s'en rapprochent par leur ton noble et passionné. Quatre fois des thèmes larges et chantants s'opposent à des pages dont la virtuosité n'existe pas pour elle-même mais en tant que pure et poignante expression. Et quatre fois, la forme étant sensiblement la même, un monde nouveau s'offre à nous.

Éblouissant improvisateur, Chopin gardait son besoin de contrôle jusque dans le jaillissement le plus spontané de son imagination. Malgré les témoignages existants, nous ne savons pas très exactement ce que furent ces mémorables soirées où la beauté et la nouveauté des idées n'avait d'égal que la perfection de l'exécution. Peut-être est-il possible de s'en faire une image en écoutant la *Fantaisie en fa mineur*, op. 49, qui semble fixer et organiser définitivement un de ces moments que les récits exaltent à l'envi et qui, en dépit de sa fièvre, bâtit consciemment la liberté. Ses diverses parties tournent, telles les figures d'un kaléidoscope, et s'immobilisent un instant autour du *lento sostenuto* qui est le centre de gravité de l'ensemble. Elles le font avec un art consommé qui utilise magistralement les retours savants et les omissions raffinées.

L'équilibre entre le gratuit et le nécessaire constitue donc un des attraits principaux de cette musique. Mais nulle part plus que dans les quatre *Scherzi* l'élément « jeu » n'est recherché pour lui-même et pour ses prolongements possibles et cela jusque dans une œuvre tragique comme l'op. 39. Jouer avec le tragique correspond à une tendance de l'esprit humain dont Shakespeare a montré toute la profondeur. C'est ce que l'on ne devrait jamais perdre de vue lorsqu'on interprète ces pièces entourées d'un halo mystérieux et qui évoquent Prospero plutôt qu'Ariel.

Vers la fin de sa vie, comme une nostalgique apothéose, Chopin compose la *Barcarolle*, op. 60. Prédebus-

syste par ses accords, italienne par son lyrisme, l'œuvre est étrange : ce n'est pas une musique heureuse mais une musique qui rend heureux par l'exquise harmonie de tous ses éléments. Elle pourrait constituer un commentaire romantique de *Così fan tutte*.

La même lumière, mais tamisée, baigne les variations de la *Berceuse*, op. 57, qui est, si l'on veut, un exercice poétique dans l'admirable acception que Valéry a donnée à ce terme. Chopin les a travaillées longuement. Aussi leur a-t-il donné le meilleur de lui-même.

Autour de ces pièces maîtresses gravitent des *Variations* (pensons à celles sur un thème de *Don Juan* que Schumann a aimées), des *Rondos*, une *Fantaisie* sur des airs nationaux polonais, un *Trio* pour piano, violon et violoncelle, des *Chants polonais*. Au total, soixante-quatorze œuvres à travers lesquelles se précise la personnalité du musicien Chopin. Comment fut l'homme ?

Un inadapté comme tant de romantiques. Loin de tremper son caractère, l'éducation reçue dans la maison paternelle en a certainement accusé les faiblesses. L'obligation de prendre des responsabilités dans la vie aura été une épreuve très dure pour cet être qui a donné tant de preuve de fermeté dans son art.

Il était mû par le désir constant de plaire; non pas tellement par vanité mais pour se sentir en sécurité. Vif, spirituel, sarcastique même, séduisant et plein de prévenance, il cachait autant qu'il pouvait — et il le pouvait — sa timidité ombrageuse et son excessive émotivité. Il ne se donnait pas, a-t-on fait remarquer, il se prêtait seulement. Ses colères étaient parfois effrayantes; George Sand en témoigne et certains de ses élèves. Soucieux du « qu'en-dira-t-on », il montrait, au fond, comme beaucoup de malades, peu de curiosité pour les humains. Ses relations avec ses confrères étaient bonnes, mais un nombre infime de musiciens trouvaient vraiment grâce devant lui.

Delacroix et Franchomme furent ses seuls amis français. « Mais », nous dit George Sand, « en fait d'art, Delacroix comprend Chopin et l'adore, Chopin ne comprend pas Delacroix. »

Ses opinions politiques étaient celles d'un conservateur intransigeant. Et l'atmosphère « démocratique » de Nohant les exacerbait.

On ne sait rien de précis au sujet de ses sentiments religieux. Ses lettres ne permettent aucune conclusion. A la Noël de 1829, il entre, à minuit, dans la cathédrale Saint-Étienne, à Vienne, « mû non par la piété mais pour contempler à cette heure-là l'immense édifice ». Il ne met aucun empressement à recevoir les derniers sacrements.

Ce ne fut pas un grand lecteur. Mais il était habile à extraire rapidement le suc de tel ou tel livre. A l'université de Varsovie, il avait suivi des cours de littérature; il était en relation avec tous les grands poètes polonais de son temps : Mickiewicz, Slowacki, Krasinski.

Une dernière remarque. Il existe une « mentalité des tuberculeux ». Mais quelle qu'ait pu être la part de la maladie dans la constitution de la personnalité de Chopin, l'organisation interne de sa musique n'en a pas souffert; elle n'a pas été touchée dans ses forces vives comme le fut, pour des raisons différentes, celle de Schumann. C'est là le seul critère qui permette de juger de la « santé » d'une œuvre.

Dorel HANDMAN.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie exhaustive des ouvrages consacrés à Frédéric Chopin a été publiée par Bronisław Edward SYDOW, *Bibliografia F. F. Chopina*, Varsovie, 1949; avec un supplément paru en 1954.

L'œuvre de Frédéric Chopin, discographie générale réalisée sous la direction d'Armand Panigel. Introduction et notes de Marcel Beaufils. Archives de la musique enregistrée, U.N.E.S.C.O., Paris, 1949.

BRONARSKY, Ludwik, *Études sur Chopin*, Lausanne, 1944-1946.

BRONARSKY, Ludwik, *Chopin et l'Italie*, Lausanne, 1947.

EGERT, Paul, *Friedrich Chopin*, Potsdam, 1936.

GANCHE, Édouard, *Frédéric Chopin, sa vie, son œuvre, 1810-1849*, Paris, 1949.

GIDE, André, *Notes sur Chopin*, Paris, 1948.

JACHIMECKI, Zdzisław, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Varsovie, 1949.

LECLERCQ, Paul, *Chopin et son époque*, Liège, 1947.

LEICHTENTRITT, Hugo, *Analyse der Chopinschen Klawierwerke*, 2 vol. Berlin, 1921-1922.

LISZT, Franz, *F. Chopin*, Paris, 1852. Nouvelle édition avec un avant-propos d'A. Cortot, et une introduction par J.-G. Prod'homme, Paris, 1942.

SCHUMANN, Robert, *Écrits sur la musique et les musiciens*, Paris, 1898.

WEINSTOCK, Herbert, *Chopin, the Man and his Music*, New York, 1949.

CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin*, Paris, 1949.

HÆSICK, Ferdinand, *Chopin*, Varsovie, 1911.

HUNEKER, James, *Chopin, the Man and his Music*, Londres, 1921.

ROLAND-MANUEL, *Frédéric Chopin* (brochure), U.N.E.S.C.O., Paris, 1949.

FRANZ LISZT

DE son vivant et après sa mort, Franz Liszt subit les jugements les plus contradictoires des générations successives. Destinée commune des génies situés à la charnière des siècles, dont l'œuvre est tout à la fois aboutissement, synthèse, exorde. Homme aux mille visages, âme impénétrable, son art nous surprend par ses aspects multiformes. Ni l'artiste ni l'œuvre n'ont encore dévoilé tous leurs secrets. Ils posent le problème le plus complexe de l'histoire de la musique moderne. Par surcroît, Liszt devint la victime des industriels de vies romancées qui taillent sa figure gigantesque non d'après la vérité historique, mais conformément à une optique commerciale, selon les besoins de leur roman-feuilleton, bourré d'ignorance et de truquages.

L'ascension de Liszt n'est qu'une lutte incessante pour libérer la mélodie de sa geôle tonale, des chaînes de la carrure; un combat pour la désagrégation cellulaire qui, dans une extase rythmique, renverse le dualisme majeur-mineur, pulvérise les thèmes, fait sauter la forme. De tous ces débris Liszt crée une langue nouvelle, appelée par les cuistres contemporains « musique de l'avenir ». Le crépuscule de ce romantique se transfigure en aurore de l'art abstrait.

Sa personnalité et son œuvre sont forgées de paradoxes. Après avoir vainement cherché refuge au séminaire des Missions étrangères, devant ce terrible instrument de torture qu'est le piano, ayant espéré mourir de la mort des martyrs, il devint le plus grand pianiste de tous les temps et le plus irrésistible « lion » de la monarchie de Juillet, pour céder la place au Herr Hofkapellmeister de Weimar, au chanoine d'Albano, au conseiller royal de Hongrie, à l'agent secret de Napoléon III, qui suit avec amour et inquiétude les épreuves de la France. Homme d'action d'un caractère ardent, brusque et protéiforme, jusqu'à son dernier jour il ne lâche pas son poste d'avant-

garde et provoque les violentes réactions des conservateurs. Son énergie se renouvelle constamment : virtuose, compositeur, chef d'orchestre, organisateur, pédagogue, semeur d'idées primesautières. C'est l'agitateur et le lutteur perpétuel.

Au cours de ses campagnes d'artiste — les créations de Liszt sont autant de batailles d'*Hernani* — aux yeux de ses contemporains, excepté ses fidèles, il est battu sur toute la ligne. Les deux femmes dont il devint le ravisseur malgré lui ont tout fait pour anéantir son génie. L'une, à bon escient, par haine, et l'autre, inconsciemment, par amour. Cultivée, têtue, névropathe, Marie d'Agoult organise avec l'aide de son gendre, le marquis de Charnacé, une guérilla contre la musique de son ex-amant. Contrairement à la vindicative comtesse, la princesse Carolyne Wittgenstein avec douceur, mais non moins de ténacité, tâche de lui inculquer ses propres idées novatrices, ses théorèmes confus, entraînant ainsi le génie créateur du « mi-franciscain, mi-tzigane » qui s'engage dans la vie trifurquée (Rome — Weimar — Budapest), pour fuir ce docte bas-bleu.

La redoutable énergie de Liszt cachait une immense faiblesse. En couvrant de son nom les agissements de ses deux maîtresses, leurs écrits presque toujours prétentieux et indigestes, Liszt se prêta à une mystification qui lui valut de graves ennuis (*Lettre sur la Scala de Milan*, de Marie; *Des Bohémiens et de leur musique*, de Carolyne). Un trait romantique de plus : il aimait à répandre autour de lui un clair-obscur et à dérouter les chercheurs par de fausses indications, aggravées de défaillances de mémoire.

Le musicien a été formé en France entre la révolution de Juillet et celle de Février. Emporté par la tempête des Trois Glorieuses, il se jette dans l'athéisme de Marie d'Agoult, héritière de la haine de sa grand-mère francfortoise, Mme Bethmann, à l'égard du catholicisme. Ramené au bercail par Lamennais, à travers le kaléidoscope permanent de son art et de ses volte-face politiques, sa source d'inspiration demeure une foi profondément française, celle de Chateaubriand.

Ses contemporains français, jusqu'à son départ en 1846, ne virent en Liszt que le virtuose. Cette méconnaissance du public ne cède qu'après la mort de Marie d'Agoult

et grâce au courage de Saint-Saëns qui relate que, pendant des dizaines d'années, sur les rives de la Seine, Liszt compositeur voulait dire Ingres violoniste, ou Thiers astronome. Ailleurs, le sort du créateur était le même. En Allemagne, il se heurtait à des difficultés et à une malveillance insurmontables; il donna sa démission du théâtre de Weimar. La croisade anti-lisztienne fut organisée en Autriche par Brahms, à l'instigation de Clara Schumann, avec Hanslick comme plumitif; à Rome, par les musiciens et le clergé. « Mon cher Liszt, lui disait son protecteur Pie IX, à Rome, pour vous, il n'y a que moi et les lazzaroni. » Non seulement les conservateurs, tel Joachim, mais les wagnériens, tel Hermann Levi, l'attaquèrent. Liszt fut le plus grand solitaire de la musique du XIX^e siècle. Il avouait à E. de Mihalovich : « Tout le monde est contre moi. Catholiques, car ils trouvent ma musique d'église profane, protestants car pour eux ma musique est catholique, francs-maçons car ils sentent ma musique cléricale; pour les conservateurs je suis un révolutionnaire, pour les « aveniristes » un faux jacobin. Quant aux Italiens, malgré Sgambati, s'ils sont garibaldiens ils me détestent comme cagot, s'ils sont côté Vatican, on m'accuse de transporter la grotte de Vénus dans l'église (allusion aux septièmes diminuées de Liszt reprises par le *Tannhäuser*). Pour Bayreuth, je ne suis pas un compositeur, mais un agent publicitaire. Les Allemands répugnent à ma musique comme française, les Français comme allemande, pour les Autrichiens je fais de la musique tzigane, pour les Hongrois de la musique étrangère. Et les Juifs me détestent, moi et ma musique, sans raison aucune. »

Malgré toutes ses splendeurs et tous ses délires, la vie de l'homme fut extrêmement triste. Sa dernière composition de grande envergure, la *Via Crucis*, en est le symbole. Le changement dans l'appréciation de l'œuvre de Liszt coïncide avec le déclin du wagnérisme, lorsque le monde s'est lassé de Wagner (*wagnermüde*). Liszt disait à ses élèves : « Je peux attendre. » Cette affirmation résume sa tragédie et son triomphe.

Comment fixer les périodes de cette activité prodigieuse, de cette œuvre vaste et inégale de mille cinq cents compositions ? Discutant avec Wilhelm von Lenz les époques de l'évolution de Beethoven, Liszt proteste

contre les triples phases vues par Lenz et propose deux temps : le premier où le musicien suit la voie tracée, et le second, lorsque sa personnalité commence à se former. Appliquant cette formule à Liszt, la « voie tracée » est celle de l'enfant prodige, virtuose et compositeur. Arrivé à Paris, en 1823, à l'âge de douze ans, le processus de sa formation commence dans la capitale française, s'accélère après la mort de son père (1827) et éclate lors des Trois Glorieuses qui marquent le début de sa période révolutionnaire. Mais le tonnerre du canon de Juillet fait place au chant du violon : Paganini, ce suppôt du diable, tire Liszt de son apathie, face au piano. Désormais il travaille tout le jour son instrument, tout en lisant philosophie, histoire, encyclopédies et dictionnaires, sans aucun choix, ce qui provoquera cette confusion cérébrale que l'historien Mignet lui reprochera un jour. Sous l'impulsion de Berlioz et de son maître Lesueur, il s'engage de « musique imitative », c'est-à-dire de musique à programme. L'enfant chéri des grandes dames ultra, l'ancien candidat au séminaire, hôte assidu des cénacles, entreprend de composer une *Symphonie révolutionnaire* d'une tendance anti-catholique. L'envoûtement de Berlioz et de Paganini persistera toute sa vie durant. La *Campanella* développe un thème de Paganini (*Concerto en si mineur*) et remporte un vif succès; sa *Fantaisie symphonique*, sur les thèmes de *Lélio* de Berlioz, également. Ses neuf cahiers d'*Esquisses* révèlent un trésor de documents sur ses idées musicales et ses conceptions techniques. Déjà à la date du 1^{er} janvier 1832, nous y trouvons le thème initial du *Concerto en mi bémol majeur*. Les *Apparitions* dénoncent le perturbateur de l'harmonie. Peu après commencent les *Années de pèlerinage* dont les deux premiers volumes reflètent ses impressions antérieures à 1839. Ainsi la révolution a mis Liszt sur la route qui par la suite s'élance en ligne droite, sans brisure.

Cette année-là, il revoit sa patrie. La Hongrie lui inspire les *Rhapsodies hongroises*, dans lesquelles il perfectionne son style de variations. Le formidable succès de Liszt en Hongrie et en Autriche l'engage dans la carrière de virtuose. Il l'assume jusqu'en 1847. Pendant ces huit années, toute l'Europe le fête, souverains, aristocrates, bourgeois, ouvriers et paysans. Ses programmes

sont dominés par ses transcriptions d'opéras ou des lieder de Schubert; avec Adolphe Nourrit, il était leur propagandiste en France. Durant sa tournée il joue à Weimar où on l'engage comme chef d'orchestre. Il avait déjà pris la baguette en 1840, au Théâtre national de Hongrie et plus tard, il avait dirigé dans les villes hongroises et allemandes. Liszt se sépare de Marie d'Agoult de plus en plus névropathe; avant sa liaison avec Liszt, elle avait été traitée par un aliéniste suisse, le docteur Coindet, et elle deviendra pensionnaire du docteur Blanche.

En 1846, il s'installe à Weimar avec sa nouvelle épouse, la princesse Carolyne Wittgenstein. Il n'est plus virtuose, mais chef d'orchestre et compositeur. Pendant la décennie de 1849 à 1859, Liszt déploie une immense activité qui débute par la création de *Lohengrin* en 1850 et se termine par celle du *Barbier de Bagdad* de Peter Cornelius. C'est l'époque de ses grandes œuvres, il réalise le programme qu'il a conçu à Paris. Les poèmes symphoniques sont les amplifications orchestrales de l'esthétique des *Années de pèlerinage*, il la continue également dans ses *Études d'exécution transcendante* pour piano. La *Messe de Gran* accuse le programme de Lesueur. Rome voit la naissance de ses oratorios, la *Légende de sainte Élisabeth*, *Christus*, la *Messe du sacre*, et de sa cantate les *Cloches de la cathédrale de Strasbourg*. Son emphase romantique se réduit à un style sobre, après s'être éteinte sur les *Jeux d'eaux de la villa d'Este*. Les dernières *Rhapsodies* (XVII-XIX), la *Csardas macabre*, l'*Arbre de Noël*, la *Via Crucis*, accusent déjà un style déromantisé. Passant par-dessus Debussy, Liszt anticipe le style linéaire et semble atteindre les principes de l'art abstrait.

Sous le coup du romantisme, le jeune Liszt brisa les entraves scolastiques que Czerny lui avait imposées, pendant ses années d'apprentissage à Vienne. A Paris, il est aux écoutes de tous les célèbres pianistes de l'époque : Kalkbrenner, les frères Hertz, Pixis, Schunke, enfin Zimmermann, le pédagogue du Conservatoire. Le journal personnel de Mme Boissier, mère d'une de ses élèves, la future comtesse de Gasparin, relate des détails savoureux sur l'état d'esprit du jeune maître qui détestait les « coupures monotones », la « musique civilisée »; il veut mettre la révolution partout (X^e leçon); il épie le langage de toutes les douleurs; il compare à l'*Enfer* de

Dante les innocentes *Études* de Kessler où se succèdent des explosions de rage, de jalousie, d'horreur (XVII^e leçon). Pour bien jouer une étude de Moscheles, il fait lire à son élève le *Jenny* de Hugo. Mme Boissier n'a pas tort de qualifier ses leçons de « cours de déclamation musicale » (XXIV^e leçon).

La *Symphonie révolutionnaire* restée inachevée dénote l'influence de la *Symphonie fantastique*. Les notes marginales du fragment des quatre feuilles qui nous sont parvenues tracent le programme reflétant les idées, les visions qui excitaient la fantaisie d'un jeune homme exalté : « Indignation, vengeance, terreur, liberté, désordre, cris confus, frénétiques, vagues, bizarreries, repos, Marche de la Garde royale, doute, incertitude, huit parties différentes, attaque, bataille, Marche de la Garde nationale, enthousiasme, fragment de Henri IV, combiner *Allons enfants de la patrie*. » La confidente et biographe du maître, Lina Ramann, prétend que Liszt a voulu y développer une chanson hussite et un choral luthérien. Cette œuvre qui s'annonçait grandiose resta en ébauche quoique, lors de la révolution de Février, il ait voulu la refaire ; finalement il en utilisa certaines idées dans *l'Héroïde funèbre* et publia séparément la chanson hussite et la *Marseillaise*.

Inspiré par le génie de Lamennais, Liszt composa sa première œuvre pour piano et grand orchestre : le *Psaume instrumental* (1855) commencé à La Chenaye, manoir de l'abbé Féli, sous le choc des *Paroles d'un croyant*, notamment du chapitre xxiii (Psaume CXXXIX). C'est le drame de Lamennais, traité en musique, auquel sont mêlées les propres souffrances de Liszt qui déjà pressentait sans issue sa liaison avec Marie d'Agoult. Le *Psaume instrumental* célèbre un combat couronné de victoire, prototype de la pensée de ses poèmes symphoniques qui s'achèvent toujours par une péroraison triomphale. Le piano interprète la voix du Croyant, l'orchestre les forces du Destin. L'œuvre a un thème générateur, le cantique du *De Profundis* (sous l'influence de Choron). Au cours du développement nous entendons surgir un *fugato* qui peint la négation comme dans la *Sonate en si mineur* ou dans la *Symphonie de Faust*. L'ancien élève de Salieri et de Reicha revient souvent à ce satanisme contrapuntique. Liszt conserve les faux-bourbons psalmodiant le plain-chant.

A la mélodie grégorienne, il soumet le texte du *De Profundis ad te clamavi Domine ! Domine exaudi vocem meam !* Il conduit avec maestria la lutte entre le Croyant et le Destin, le piano et l'orchestre. Du cantique grégorien, dans une longue cadence, le piano forge des récitatifs dramatiques. Le *Psaume* se termine par le triomphe du Croyant sur le Destin. A la fin de la *coda*, le thème du psaume, amplifié en blanches, transparait de nouveau.

C'est la première fois que Liszt concentre autour d'un thème un programme, un drame qui lui sert à construire une forme neuve, une série de variations dramatiques. Plus d'une fois, dans son travail, Liszt recourt aux formules modales. Le thème du *De Profundis* l'obsédera longtemps, on retrouve ce thème dans les *Pensées des morts* de Lamartine et dans la première version des variations sur le *Dies Irae* (publiées par Busoni). Cinq ans avant sa mort, Liszt se souviendra de ce thème dans son *Psaume CXXIX* pour baryton, chœur d'hommes et orgue. En avril 1834, le sang coula de nouveau à Lyon. Les canuts descendent encore une fois dans la rue, brandissant leur sinistre drapeau de 1830 dont la devise « Vivre en combattant ou mourir en travaillant ! » n'a point perdu son actualité. Leur insurrection fut noyée dans le sang par le général Buchet. Lamennais entretenait Liszt de ces douloureux événements. Franz sentit se rallumer en lui la flamme de la révolte. « Ce musicien humanitaire » écrivit un morceau intitulé *Lyon* et le dédia à l'abbé Féli. Cette marche, au rythme sourd, est une puissante évocation des barricades, comme le dernier mouvement de sa *Symphonie révolutionnaire*.

Marie d'Agoult se trouve enceinte, Liszt est forcé d'emmener sa maîtresse en Suisse (1835). Au pays des lacs et des montagnes, il devient paysagiste, précurseur de l'impressionnisme, créant un nouveau genre, une nouvelle forme, le paysage sonore où souvent prévalent les demi-teintes. La Préface de l'*Album d'un voyageur* (première version des *Années de pèlerinage*) nous révèle :

Ayant parcouru en ces derniers temps bien des pays nouveaux, bien des sites divers, bien des lieux consacrés par l'histoire et la poésie, ayant senti que les aspects variés de la nature et les scènes qui s'y rattachaient ne passaient pas devant mes yeux comme de vraies images, mais qu'elles remuaient dans mon âme des émotions profondes, qu'il s'établissait

entre elles et moi une relation vague mais immédiate, un rapport indéfini mais réel, une communication inexplicable mais certaine, j'ai essayé de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions.

Dans les mystères de la nature alpestre, Liszt avait un guide incomparable : Senancour. Obermann analyse les rapports entre la nature éternelle et l'homme « passager d'un jour », pour lui cette connexion est le mieux exprimée par les sons. Lamartine a christianisé le panthéisme de Senancour, il sent dans le paysage la présence de Dieu. Pour Liszt, la symphonie de la nature n'est autre que la voix de Dieu qui chante. Dans la vallée d'Obermann, Liszt ressentit les luttes du héros de Senancour. Ses cris pathétiques, ses transes, ses soliloques véhéments, font pressentir l'atmosphère tragique de la *Sonate en si mineur*. S'il s'intéresse aux fleurs mélodiques des Alpes, au ranz des vaches, aux sons des grelots, au secret de la nuit, déjà l'orage le captive (le *tempestuoso* d'*Un soir dans les montagnes*) qui restera son grand inspirateur jusqu'à *Saint François de Paule*, à *Sainte Elisabeth* et à *Christus*. Orage de la nature et tempête du cœur.

Sa cantilène reflète l'effet vocal de l'italianisme qui domine le style romantique du piano, de Chopin à Thalberg. Le fameux *parlando* de Liszt est un chant dans le médium, enguirlandé de traits. On retrouve ce procédé chez Thalberg pour qui il est devenu une fin en soi, tandis que chez Liszt il n'est qu'un moyen d'obtenir certains effets. D'ailleurs cette manière d'exploiter la sonorité du clavier par des arpèges fut appliquée la première fois par Francesco Pollini dans son *Uno de Trentadue Esercizii per clavicembalo*, sous l'influence de Parish-Alvars, le « Paganini de la harpe ».

Liszt est un grand amoureux du lac. « J'ai toujours eu une grande prédilection pour les lacs et me fais facilement une intimité avec leurs flots et leur physionomie. Ils sont mieux en harmonie avec le ton de rêverie qui m'est habituel que les grands fleuves ou que l'Océan; et leur stabilité un peu monotone me retient davantage. Les secrètes confidences de l'âme s'épanchent doucement dans le murmure secret de leurs vagues et souvent je me suis laissé doucement conseiller le rassérènement, la bonté et l'oubli dans mes contemplatives émotions », écrira Liszt à Carolyné Wittgenstein (4 juillet 1853). Sur

les rives du lac de Wallenstadt est né ce délicieux *Andante placido* où l'on entend les soupirs des flots et la cadence des avirons. Dans les pages *Au bord d'une source* (*Dolce con grazia*), serpente et vibre l'ondulation gracieuse de Debussy et de Ravel, avec cet empâtement de la seconde, procédé de l'hydrotechnique impressionniste, pour fixer les nuances fugitives de la lutte de l'eau et de la lumière, estomper les contours, les rendre flous, les entourer de halo.

Au cours de ces années de pèlerinage, Liszt prit contact avec la chanson populaire suisse et italienne; ainsi à ses connaissances du folklore hongrois se joignent maintenant deux autres éléments ethniques (la vogue de la chanson tyrolienne l'atteignit encore à Paris). La *Sposalizio* d'après le tableau de Raphaël (*II^e Année de pèlerinage*) montre déjà la hardiesse de la conception harmonique de Liszt. Sous l'effet de l'ordre omnitonique de Fétis, il introduit systématiquement dans la tonalité des tons étrangers, provoquant ainsi des combinaisons polytonales. Dans ses enchaînements et résolutions exceptionnelles, les appoggiatures, souvent non résolues, tiennent toujours un rôle important. Deux motifs expressifs évoquent le tableau; la transparence mystique de Raphaël s'exprime dans cette tonalité flottante qui anticipe d'un demi-siècle le « Noyez le ton » de Debussy. Le même cahier se termine par la *Fantasia quasi sonata*, « après une lecture de Dante ». Tel Delacroix, le grand Florentin captive Liszt depuis sa jeunesse. A Bellaggio, sous les platanes de la Villa Melzi, il lit avec Marie d'Agoult la *Divine Comédie*. Sa vision dramatique et orchestrale annonce déjà l'auteur de la *Symphonie de Dante*. Malgré son caractère programmatique, Liszt observe la coupe de la sonate, quoiqu'il l'élargisse avec un hymne faisant fonction de thème secondaire. Par une sonorité massive, le premier groupe des thèmes évoque l'Enfer, le second les amours tragiques de Paolo et Francesca. Dans le développement, les débris des thèmes déchiquetés se tordent en convulsions : tantôt prime la vision infernale, tantôt la mélodie passionnelle des amoureux, puis la réexposition s'achève sur un hymne à l'amour. L'écriture pianistique, libre et incisive, de cette sonate, mobilise des effets nouveaux : paquets d'octaves jusqu'ici inédits, même chez Moscheles, Kalkbrenner, Pixis ou

Chopin, des vibratos d'accord et le détachement total des mains.

Si l'on cherche l'ascendant de ses contemporains sur Liszt, pensons en premier lieu à Christian Urhan, « le fameux alto du bon Dieu ». Leur amitié ne s'épuisa pas dans les austères pratiques de la vie mystique, ni dans les concours aux concerts. Paysagiste et panharmoniste de la Sainte Montagne « où l'on entend les derniers bruits de la terre et le premier concert du ciel », Liszt évoque ce curieux musicien; Berlioz disait de lui que ses accents emportent l'auditeur vers les altitudes célestes (« Revue et Gazette musicale » n° 5, 1835). La musique « dans le genre pathétique » de Ch. V. Alkan, injustement oubliée, sa métaphysique, sa texture, ne laissaient pas Liszt indifférent. Le vent, ses passages chromatiques, sa plainte chantée parmi les feuilles, le bruit monotone de la pluie, charmaient le poète des *Années de pèlerinage*. L'ambiance macabre du *Dies Irae* d'Alkan anticipe parfois sur les visions du *Totentanz*. Y avait-il des influences réciproques entre Chopin et Liszt ? Certainement le chromatisme de Chopin devait stimuler Liszt, mais celui-ci va infiniment plus loin que Chopin qui n'exploite pas toutes les possibilités d'une écriture formée d'accords. Liszt présente une fluctuation verticale; souvent ses parties intermédiaires ont des mélodies horizontales.

Pour les amateurs et davantage encore pour les professionnels, cette musique romantique était une nouveauté. La grande autorité du siècle, Antoine Reicha, ami de Beethoven, professeur au Conservatoire, avait publié une recette pour confectionner un morceau romantique : « Pour faire de tous nos morceaux des productions romantiques, il suffit de n'y observer ni plan, ni unité, ni proportions symétriques, ni développement d'idées ». (*l'Art du compositeur dramatique*, Paris, 1833). Ainsi parlait trois ans après la création de la *Symphonie fantastique* l'ancien professeur de Berlioz et de Liszt. Pourtant, Reicha, représentant l'aile gauche du Conservatoire, prêchait la fugue libre, tandis que Cherubini, s'attachant aux conceptions polyphoniques de ses grands maîtres, Martini et Sarti, ne voulait entendre qu'une fugue construite sur un plan tonal unique.

Avec la *Deuxième Année de pèlerinage* (la *Troisième* ne paraîtra que quarante ans après et, sauf les *Jeux d'eaux*

de la *Villa d'Este*, ne marque pas de progrès) la formation de Liszt est achevée. Une immense réserve sentimentale — impressions et expressions inédites — s'accumule dans son âme, elle évoluera dans l'avenir, mais elle est née à cette époque. Formation entièrement latine, façonnée par la France, la Suisse romande et l'Italie.

Les *Études d'exécution transcendante* sont aussi de la musique descriptive. Les *Feux follets*, au fin mécanisme d'un *perpetuum mobile* et au coloris scintillant, sont de la vraie pyrotechnie musicale dont les *Jeux d'eaux de la Villa d'Este*, avec leur hydrotechnique, sont le pendant. Busoni remarqua que ces *Feux follets* dansent parmi le murmure de la forêt de *Siegfried*, et allument les flammes de l'incantation du feu de la *Valkyrie*. Parlant de l'*Étude en la bémol majeur* de Chopin, Bülow dit que « toute la musique de piano ne contient pas une étude de mouvement perpétuel si pleine de génie et de fantaisie, à l'exception peut-être des *Feux follets* de Liszt ». L'audacieuse *Chasse sauvage* annonce le *Chasseur maudit* et va plus loin que le père Franck. Le *Chasse-neige* est un paysage d'hiver de Vlaminck, avec la mélancolie du tourbillon de neige qui se métamorphose en un tourbillon du cœur. Le *Mazeppa* va poursuivre sa course dans un poème symphonique.

A la différence des sonates en forme de fantaisie de Chopin, la *Sonate* monumentale de Liszt est un poème symphonique sans programme. Elle met en pièces l'architecture classique du genre et remplace la forme tripartite par un cyclopéen mouvement unique, affectant les contours du dispositif d'une *sinfonia napolitana* (lento, encadré par deux allégros) disloqué et rebâti avec cinq thèmes ou motifs. Sombre et solitaire chef-d'œuvre d'une puissance écrasante et d'une tension dramatique concentrée jusqu'au paroxysme, la sonate contient un fugato d'une ironie caustique, premier spécimen dans une sonate et dans un fugato. Le montage et le démembrement des motifs, leurs variations psychologiques inventives, l'échafaudage des formes qui à chaque instant semble devoir éclater et qui, même aujourd'hui, conserve toute sa force, furent autant de cibles pour les attaques du groupe de Brahms, celui-ci s'étant endormi lorsque Liszt lui avait joué son œuvre à Weimar. Quant à Clara

Schumann, elle n'avait entendu là qu'un « bruit assourdissant ».

Contrairement aux maîtres de l'époque, surtout à Chopin qui tenait, comme le tiendra Debussy malgré son amour pour Bach, le contrepoint pour rébarbatif, Liszt avait un sens inné de la polyphonie. Son *Prélude et Fugue* sur le nom du vieux Cantor, ses *Variations sur l'ostinato de la cantate* « *Weinen, Klagen, Sorgen...* » et le *Crucifixus de la Messe en si mineur*, évoquent avec une force magique l'ambiance de Bach romantisé qu'il peuple — selon l'expression d'André Pirro — de visions dantesques. Il fut le créateur du style romantique de l'orgue.

Paganini a révélé à Liszt le moyen le plus efficace de réaliser ses chimères : obtenir par une nouvelle technique de piano les effets orchestraux de Berlioz. Technicien inconscient et spontané, les problèmes scientifiques du jeu de piano ne l'intéressaient pas. Thalberg étudie l'anatomie de la main. Liszt se laisse guider uniquement par son instinct. Un de ses disciples favoris, Karl Klindworth, raconte que son maître ignorait la méthode du piano, qu'il n'a indiqué le doigté que dans sa vieillesse. Pourtant, il devait professer un enseignement personnel. Certaines écoles, comme la Grande École de Musique de Monsieur Pons, prétendaient enseigner le piano selon la méthode de Liszt, de Zimmermann et de Kalkbrenner (« le Ménestrel », numéro du 12 avril 1840). En quoi consistait cette méthode ? Les indications de Liszt ne sont pas loquaces. C'est dans son jeu que sa musique commençait à vivre une vie multiforme et multicolore. A chaque fois, il recomposait ses œuvres. Tel est le caractère improvisateur du style virtuose romantique. Mais Liszt, virtuose, ne respectait pas les textes des autres maîtres, même ceux de Beethoven. L'« Allgemeine Musikalische Zeitung » lui reprochait de déformer un concerto de Beethoven. Et il recomposa le fameux *Concertstück* de Weber. Six pages de l'autographe lisztien des variantes du *Concertstück* sont conservées par la famille du marquis della Valle à Pallanza. Ses excuses : c'était un procédé romantique. Hummel faisait de même avec Mozart.

Pour rendre plus sonore le toucher et plus indépen-

dant le mécanisme des doigts, Kalkbrenner recourait au poignet et appliquait le chiropaste. La technique de Chopin perfectionna celle de Kalkbrenner. Liszt, à la recherche de son nouveau langage, de ses puissantes sonorités jusque-là inouïes, avait besoin d'une technique nouvelle. Au début, il ne joua ni des bras ni de l'épaule. Mais au fur et à mesure que son tempérament secouait le joug du style classique, il chercha de nouvelles sources d'énergie et les trouva dans la répartition des forces motrices des doigts sur la surface du dos du pianiste, dans les mouvements du buste. Inconsciemment, il jeta ainsi les bases du jeu naturel et devint le fondateur de toutes les techniques modernes du piano.

Liszt a créé un nouveau type d'artiste, le pianiste héroïque, genre inédit alors et éminemment français, incarnation du titanisme hugolien, de la « lionnerie » des Jeune France. Dandy parfait dans son extérieur, il stylisa ses mouvements pour augmenter le dynamisme de son toucher dans le style du dandysme français. « Il a des airs de tête, des gestes, des regards, pour chaque phrase », note Mme Boissier. Ses nouvelles poses semblèrent d'abord une caricature à la critique musicale et aux romantiques tels que Balzac, alors que Liszt ne faisait pas autre chose que d'appliquer à son jeu les gestes et les attitudes des lions, caractérisés par leurs mouvements d'épaules, par leur port de bras et leurs flexions de buste. A l'étranger, le jeu de Liszt fut considéré comme un spécimen de l'art exécutant français. Le Docteur Wiest l'expose d'une façon fort intéressante dans le journal « Das Rheinland » : « Les gens appellent manière française ce procédé de faire voile en l'air puissamment par ses mains » (numéro du 26 juillet 1840). Pour que ses auditrices enivrées puissent admirer à leur aise ses profils, il fait disposer deux pianos, en sens contraire, sur l'estrade et il passe deux ou trois fois dans le cours d'une soirée de l'un à l'autre. Sans doute, son jeu mimé et gesticulé était-il le reflet de passions déchaînées, mêlées à d'obsédantes visions fiévreuses : une orgie extatique, avec une forte nuance de cabotinage.

Son écriture pianistique repose sur l'indépendance absolue des mains comme des doigts. L'une de ses pratiques favorites consistait à croiser les mains aux deux pôles du clavier, par bonds prodigieux, et à lancer des

paquets d'accords : neuvièmes, onzièmes, et même douzièmes qu'il prenait facilement avec ses longs doigts extensibles. Pour enrichir le vocabulaire expressif de son style, il recourait à l'agrémentation vocale et instrumentale : coulés, doublés, points d'orgue, *sospiros*, *cercar la nota* (genre de *portamento* anticipant la syllabe suivante) des chanteurs du *bel canto*. Il inventa le double trille. L'auditeur croyait entendre un jeu à quatre mains ou plutôt à deux pianos, tant l'orchestre latent subjuguait le public. Dans son œuvre de piano, les transcriptions et les réductions d'orchestre (partitions pour piano) occupent une place spéciale. Les premières, dont les modèles éclatants sont les *lieder* de Schubert, adaptent la composition au langage et au coloris de l'instrument; les deuxièmes sont des morceaux de virtuosité, opéras italiens de préférence, ou opéras de Meyerbeer, elles accumulent les difficultés les plus hardies et jonglent brillamment avec thèmes ou motifs. Les partitions pour piano de Liszt ont créé un genre nouveau. La première fut la *Symphonie fantastique* de Berlioz, dont il a admirablement réussi à conserver tous les effets de coloris et toute la texture. Schumann, après l'avoir lue, écrivit un article élogieux. Une autre partition pour piano de Liszt est l'*Esmeralda* de Louise Bertin, de la dynastie du « Journal des Débats ». Œuvre insignifiante, retouchée par le critique des Débats qui n'était autre que Berlioz (à la création à l'Opéra, Alexandre Dumas cria ironiquement « Vive Berlioz ! »); Liszt la présenta dans une réduction parfaite. Le sommet de ce genre est les partitions pour piano des symphonies de Beethoven, notamment la *Neuvième* avec chœurs.

Sitôt après la mort de son père, Liszt donna des leçons d'abord dans l'Institution pour jeunes demoiselles de Mme Alix, rue de Clichy, puis dans les familles aristocratiques et bourgeoises (Valérie Boissier, Zoé de la Rue, Herminie de Musset, Herminie Vial, épouse du chef d'orchestre François Seghers). Les élèves de cette époque ne choisirent pas la carrière d'artiste. De sa première période weimarienne ses plus célèbres disciples sont Hans von Bülow, qui devint son gendre, Hans Bronsart et sa femme Ingeborg Starck, mais avant tout Charles Tausig, le plus doué de tous, enlevé prématurément. Quand il commence sa « vie trifurquée », ses

élèves le suivront à Weimar, à Budapest et à Rome. Les plus célèbres pianistes figurent dans leurs rangs : d'Albert, Sauer, Sophie Menter, Stavenhagen, Vera Timanova, Siloti, Reisenauer. A Rome : Sgambati, Pinelli et d'autres ; à Budapest : Thoman, Szendy, Juhász, des chefs d'orchestre tel Weingartner, Mottl également. Ses leçons n'étaient pas de véritables leçons au sens strict du mot. Certes, les élèves jouaient devant lui et il corrigeait leur interprétation, mais c'était surtout une conversation assaisonnée des plus spirituelles remarques. A ces réunions musicales participaient régulièrement violonistes, violoncellistes et cantatrices. Liszt leur enseignait la musique. La matière de son enseignement de piano, une sorte de méthode, fut publiée après sa mort, d'abord par Alexander Winterberger, puis par Martin Krause, abrégée et refondue.

L'art de Liszt offre un double aspect : français et hongrois, mais ce sont les deux faces du même visage romantique. Lorsqu'en 1839, après seize ans d'absence, il franchit la frontière de son pays natal, il reprit contact avec la chanson populaire hongroise dont il gardait de vagues souvenirs d'enfance et un recueil. La mélodie hongroise qu'il entendait partout — orchestre de tziganes, opéras de F. Erkel, salons des grandes dames — le bouleversait. Romantique pur sang, son imagination s'embrasa de brûlants accents :

Pendant mon séjour en Hongrie, j'ai recueilli quantité de fragments à l'aide desquels on recomposerait assez bien l'épopée musicale de cet étrange pays dont je me constitue le rhapsode. Les six nouveaux cahiers (une centaine de pages environ) que je viens de publier à Vienne sous le titre collectif de *Mélodies hongroises* forment un cycle quasi complet de cette épopée fantasque, semi-ossianique (car il y a le sentiment d'une race héroïque évanouie dans ces chants) et semi-bohémienne. Chemin faisant j'en écrirai encore deux ou trois cahiers pour parachever le tout (A Marie d'Agoult, le 8 octobre 1846).

Non seulement l'imagination de Liszt, mais aussi son penchant à la mystification apparaissent dans ces lignes qui deviendront l'idée fondamentale d'une compilation bizarre et illisible, rédigée par Carolyn Wittgenstein sous le nom de Liszt : *Des Bohémiens et de leur musique*

en Hongrie. Sous l'influence de l'ossianisme, ce livre prétend démontrer que la musique hongroise est une musique tzigane et que le répertoire tzigane est la survivance d'une antique épopée. Nous connaissons aujourd'hui la thématique des *Rhapsodies* de Liszt, elle ne contient pas une seule mélodie d'origine tzigane, ni rien du folklore tzigane. Cette musique était inconnue aux compositeurs hongrois, incapables par suite de l'utiliser. Les tziganes hongrois n'étaient pas des artistes créateurs mais des ménestriers populaires dont le jeu, avec leur ornementation et leur *rubato*, enchantait Liszt. Il voulait transcrire la mélodie hongroise agrémentée, fixer son exécution puis la refaire entièrement. Problème passionnant pour un coloriste et un improvisateur : traduire par la technique de piano, révolutionnée, le style brodé hongrois, les effets d'ornement en un art naturaliste, romantisé, évoquant les racoleurs. Les quinze premières *Rhapsodies* développent avec une virtuosité incomparable des chansons dont nous connaissons presque tous les auteurs, de la petite noblesse ou de la classe moyenne, qui notèrent quelquefois des chants paysans.

Trente ans séparent la quinzième de la seizième *Rhapsodie*; cette dernière sera suivie encore de trois autres. Les *Rhapsodies* reflètent l'évolution harmonique de Liszt. La troisième accuse des cadences lydiennes, la septième emploie la gamme par tons entiers, les mouvements chromatiques de la douzième sont audacieusement nouveaux. La dix-septième, qui n'a que quatre pages, montre le vieux Liszt penché sur les problèmes de l'agrégation harmonique. La brève introduction dont l'armature est *si bémol* se déploie dans une gamme hongroise en *ré* avec deux secondes augmentées : *fa-sol dièse* et *si bémol-do dièse*. L'avant-dernière mesure de l'introduction présente un accord formé par les secondes augmentées citées. A partir de l'*allegretto*, l'armature indique *ré majeur*, mais la mélodie revient souvent sur le *si bémol*, pôle d'attraction ou de détente. Et c'est sur ce *si bémol* que se termine la *Rhapsodie*, sur cette note obstinée qui se prolonge pendant plusieurs mesures avant d'expirer. Liszt combine donc deux tonalités.

Le premier style hongrois de Liszt prit pour modèles les opéras de F. Erkel, quoique celui-ci italianisât la mélodie hongroise en langage de théâtre lyrique, à l'ins-

tar de Glinka. La matière première des *Rhapsodies*, les chansons qu'il a développées, utilisent très souvent des danses des racoleurs, toujours accompagnées par des musiciens tziganes. Liszt a saisi leur dynamisme, leur rythmique explosive. Il pénètre leurs secrets d'exécution, leur jeu, leur manière d'improviser, leur sonorité, particulièrement celle du cymbalum (trémolo). Et aujourd'hui encore, les versions orchestrales de ses *Rhapsodies* triomphent dans les salles de concert. Le deuxième style magyar de Liszt est né sous l'impulsion du compositeur hongrois Michael Mosonyi qui, avec une technique symphonique, assouplit la mélodie hongroise. Un remarquable *lied* sur le texte de Nicolas Lenau : *les Trois Tziganes*, marque la nouvelle manière de Liszt (ex. 1). Le voyageur rencontre trois tziganes : l'un racle son violon, l'autre fume sa pipe, le troisième dort. Ces instantanés villageois deviennent sous la plume de Liszt d'inimitables scènes de genre, une allégorie du temps perdu. Les larges spirales que le fumeur tire de son brûle-gueule se dessinent par de légers mélismes aigus. Le violon prend son élan. Quant au tzigane endormi, la brise chante sur les cordes de son tzimbalom suspendu aux arbres. Des récitatifs, cadencés à la hongroise, évoquent ces scènes pittoresques au-dessus desquelles flotte une mélancolie teintée d'humour. Les phases majeures de son style hongrois : les *Rhapsodies*, les *Trois Tziganes*, la *Messe du sacre*, la *Csardas* macabre et les *Portraits historiques hongrois*.

Les Trois Tziganes

Als mein Fuhr... werk,

p un poco marcato.



Ex. 1.

La mélodie hongroise ne quitte plus Liszt depuis 1839. Son style en assimilera les particularités. Il veut que la « cadence magyare » s'entende lorsqu'il descendra au tombeau. Lui-même en signale l'usage dans *la Notta* (d'après Michel-Ange), la seconde des *Trois Odes funèbres*. « Si, à mes obsèques, on avait à faire de la musique, j'aimerais qu'on choisît la deuxième de ces *Odes funèbres* à cause du motif à cadence magyare. » L'emprise du sol natal sur Liszt s'étend même à des ouvrages dont l'ambiance est étrangère au style magyar. Ainsi la *Sonata en si mineur* débute par la gamme hongroise.



Ex. 2.

Weimar fut le terrain de combat contre les cuistres de la bourgeoisie, l'Intendance du théâtre et la Cour, avare de ses deniers. Il n'y a guère longtemps que la lumière est faite sur la pauvreté des moyens financiers mis à la disposition de Liszt qui ne parvint jamais à engager quarante musiciens dans son orchestre; il devait souvent recourir aux « extras ». C'est avec cette mince équipe qu'il lui fallut monter *Lohengrin*, *Tannhäuser*, le *Vaisseau fantôme*, *Fidelio*, *Benvenuto Cellini*, les opéras à grand spectacle et les œuvres vocales et orchestrales de Berlioz. Liszt, chef d'orchestre, fut le héros de violentes bagarres et de disputes. On le prétendait incapable de diriger une

œuvre. Une notice de la partition de *la Légende de sainte Élisabeth* jette une lumière curieuse sur sa conception du chef d'orchestre : « Le compositeur considère le battement de la mesure usuel comme une habitude brutale et contraire au sens, et qu'il voudrait interdire pendant l'exécution de toutes ses œuvres. La musique est une suite de sons qui se réclament l'un de l'autre et qui doivent s'enchaîner d'eux-mêmes et non pas être enchaînés par le battement de la mesure. » Idéal irréalisable, vers lequel ne peut aspirer qu'un chef avec qui son orchestre est familiarisé depuis des dizaines d'années. On trouve ici la cause de tous les accidents qui mirent Liszt aux prises avec chœurs et orchestres peu habitués à sa manière de diriger particulière. Mais Liszt voulait détruire la routine des musicastres pour lesquels un chef d'orchestre n'était qu'un batteur de mesure et le musicien celui qui jouait en mesure. Lui, il cherchait à évoquer l'âme de l'œuvre.

Liszt est le créateur d'une forme libre, le poème symphonique que l'on pourrait qualifier de version orchestrale des morceaux des *Années de pèlerinage*. Dans sa coupe, il n'y a aucune trace du dispositif classique qu'accuse la construction de Beethoven, il n'y a ni dualisme thématique ni développement régulier, ni périodes symétriques. Point d'exposition, de développement, de réexposition; l'alternance ou la succession des thèmes ou fragments thématiques obéit à un nouvel ordre fondé, comme toute la technique romantique, sur l'application de la séquence et sur les transitions. C'étaient les principaux moyens de Liszt pour donner une grande diversité à ses développements. Les transitions relient automatiquement les thèmes, les différentes phases du développement, elles, sont marquées par des transformations des thèmes ou groupements thématiques, par leurs fractionnements, ou par les accouplements successifs, rarement simultanés, des thèmes. Ayant affranchi sa construction des entraves de la symétrie classique, Liszt impose une symétrie romantique qui est bien souvent une asymétrie. Un jour les dodécaphonistes qui marcheront sur ses traces, pour miner la tonalité, lui reprocheront son formalisme.

De préférence, Liszt utilise un seul thème ou motif générateur qui donne naissance par dérivation contrastante à d'autres motifs ou thèmes, quelquefois même

aux figures d'accompagnement. L'esprit combinatoire de Liszt prévaut avec une grande ingéniosité dans la désagrégation cellulaire ou décalage rythmique de certains accords. Donc, les thèmes ou motifs d'un poème offrent des rapports organiques et montrent les différents visages du thème générateur. Liszt résout génialement un problème : l'expression musicale d'un processus psychologique, par un travail thématique, n'est pas une contradiction. Le motif psychologique et le motif musical avancent parallèlement, le premier évolue, le second développe, bien entendu subordonné au dessin psychologique. Ainsi, Liszt unit les deux variations que Wagner définira (symphonique et dramatique) en variation commune, dont les origines métaphysiques et techniques remontent à Berlioz, à la *Ronde du sabbat* ; le travail de l'idée fixe est le modèle. Que la musique de Liszt exprime un tableau, un drame ou une idée, elle représente toujours une action : *Bataille des Huns*, *Tasso*, *Hamlet*, *les Idéals*, *les Préludes*. Ce dernier, le plus populaire chef-d'œuvre de Liszt, n'a aucun rapport avec le poème de Lamartine. C'est l'ouverture d'une cantate, *les Quatre Éléments*, sur le texte de Joseph Autran, une symphonie de *Mare nostrum*. Ce fut la princesse Wittgenstein qui détacha la musique de Liszt de son texte inspirateur et y superposa après coup un prétendu texte de Lamartine fabriqué par elle-même.

Liszt est lui-même le tragédien invisible et toujours présent de ses poèmes symphoniques qui chantent ses propres grandeurs et ses propres misères. S'il ne suit pas un programme, il se livre au jeu des motifs. Cependant, même dans ce cas, il ne s'agit pas de construire selon les règles d'un développement classique. Dans sa lettre du 26 mars 1857 à Édouard Liszt, il explique sa technique en parlant de son *Concerto en mi bémol majeur* : « Le premier mouvement à partir de l'*allegro marziale* correspond à la deuxième phrase de l'*adagio*. C'est une récapitulation du rythme déjà utilisé et rafraîchi de rythmes plus animés. Il ne contient pas de nouveaux motifs. Cette manière de résumer et arrondir le morceau entier, avec une péroration, m'est propre et au point de vue des formes, elle est complètement soutenable et justifiable. »

L'une de ses œuvres les plus grandioses est la *Sympho-*

nie de Faust. Un triptyque : trois portraits s'y succèdent, ceux des trois protagonistes. Chaque morceau révèle le drame intérieur du personnage. Liszt campe un Faust inquiétant, au visage prismatique, rongé par les luttes. Ce Faust n'est pas un bourgeois, Liszt marque sous le motif de Faust, confié à la trompette : *nobile*. Le premier portrait est une sonate élargie. Le second : Marguerite, une pure et tendre féminité avec un merveilleux récitatif orchestral. Le portrait de Méphisto est le plus génial. C'est le *non serviam* du diable. Liszt crée son Méphisto avec les thèmes déchiquetés de Faust, pour signifier que le démon est dans l'homme et le mal inhérent à l'âme humaine. Le motif du désir de Faust sautille en *scherzando*, celui de l'amour en fugue à quatre voix. Le thème de Marguerite n'est pas touché par les sarcasmes du diable, il n'apparaît au milieu du dernier mouvement qu'une seule fois, avec un teint blafard. La *Symphonie de Faust* eut pour conséquence que Joseph Joachim, le premier violon, quitta Weimar et bientôt parut le fameux manifeste contre « la musique de l'avenir », signé par Joachim, Brahms et deux noms insignifiants. Faust et Méphisto continuent à captiver l'imagination de Liszt. Cette fois par l'entremise de Nicolas Lenau : la rencontre de Faust avec le pèlerinage de la nuit de la Saint-Jean (*la Procession nocturne*) et les noces paysannes au cabaret du village (*Valse de Méphisto*).

La *Divine Comédie* ne cessait pas d'obséder Liszt. Il en voulut faire rédiger un argument par son ami marseillais, le poète Joseph Autran. Cette idée ne se réalisa pas, un projet de diorama par le peintre Bonaventura Genelli n'aboutit pas davantage. Le *Dante* de Liszt est le poète du désespoir et de la tristesse. Tout le spleen, « le profond ennui », tout le byronisme de Liszt, sa sombre situation (procès de divorce sans fin de la princesse), laquelle lui avait déjà inspiré le puissant *Psaume XIII*, sanglotent dans cette symphonie; le *Magnificat* ne peut pas dissiper entièrement les nuages qui couvrent l'azur. C'est aussi un triptyque; l'Enfer, le Purgatoire et le *Magnificat* (le Paradis).

Ses *lieder* sont la partie la moins connue de son œuvre. De son époque parisienne datent plusieurs *lieder* sur des textes de Victor Hugo; le plus célèbre est le *Quand je dors*, dont la cantilène dénote le *bel canto* et la romance

française. *Jeanne d'Arc au bûcher* est déjà un poème symphonique, plus encore *Je voudrais disparaître*, sur les paroles de Georg Herwegh, mais surtout *le Vieux Vagabond* de Béranger (1848) où l'on trouve déjà des accents de la *Symphonie de Dante* et même des *Préludes*. Les *lieder* sur les poèmes de Heine trahissent une influence de Schubert dans leur accompagnement psychologique. On leur reprochait, déjà lors de leur parution, la prosodie inexacte. Le plus populaire parmi ses *lieder* allemands qui, sauf quelques exceptions, ne se chantent pas facilement, est *Lorelei*.

La musique d'église et plus généralement la musique religieuse marque l'apogée de l'art de Liszt. La *Messe de Gran*, le *Psaume XIII*, la *Légende de sainte Élisabeth*, la *Messe du sacre*, et *Christus*, sont des chefs-d'œuvre. Véritable drame, la *Messe de Gran*, évocatrice des visions du Nouveau Testament, suit la dramaturgie liturgique de Lesueur. Sa thématique suit le chant grégorien et la phraséologie romantique, les mélodies de longue haleine et les thèmes tissés d'un seul motif, développés par des séquences. Son harmonie mêle des formules hétérogènes : modales et chromatiques. Il recourt à son procédé favori : l'emploi de motifs qui reviennent au cours des diverses parties de la messe et changent de visage et d'aspect. C'est non seulement un travail symphonique mais encore une musique à programme : drame et lyrisme s'y confondent. C'est le *Credo* qui domine la messe, resplendissant de tout l'éclat pompeux de l'orchestre romantique. En développant le texte liturgique, Liszt nous initie aux mystères de la Trinité, de l'Incarnation, de la Rédemption, de la Résurrection, du Jugement dernier, de la Lumière éternelle. Et au fur et à mesure, son motif principal se métamorphose. La Résurrection, telle une toile de Delacroix, est d'une puissance écrasante. « Debout les cuivres, pavillons en l'air, tournez-vous vers l'auditoire et faites éclater les doubles croches », ordonne la partition, à la manière hectorienne. Liszt attaque une fugue : « De l'énergie et du feu ! », commande le compositeur en donnant le signal de l'assaut : c'est l'*allegro militante*. Toujours armé de son motif, le maître anime un formidable tableau de bataille, une charge de croisés, qui fera dire à Jules Claretie que le sabre hongrois a soulevé la soutane. Le drame s'achève sur un *largo maestoso* dans

l'expectation de la Lumière éternelle. C'est du « style cathédrale ». C'est Lacordaire tonnait du haut de la chaire. Les conservateurs, les snobs de l'orthodoxie s'alarment. Ce chromatisme écorche le plain-chant ! Ce coloris sensuel, ce n'est plus un vitrail flamboyant mais les feux de la rampe. Par l'intermédiaire de son gendre, Marie d'Agoult prononce doctoralement que le *Credo* « est le pendant de la plus sombre page de Wagner. C'est le chaos, c'est l'épouvante. J'ai vainement cherché le dessin général sans pouvoir le découvrir ». Belle-mère et gendre étaient donc incapables de discerner que ce chaos n'était qu'une fugue et ils ne savaient pas que, sauf la bastonnade nocturne des *Maîtres chanteurs*, Wagner n'a pas écrit de fugue.

La Légende de sainte Élisabeth, premier oratorio de Liszt, porte un cachet liturgique et hongrois. C'est une série de poèmes symphoniques. Là aussi, l'élément lyrique et dramatique domine, alors que le public de l'époque s'attendait à des fugues et à des artifices de contrepoint. Il était irrité et agacé par la variation des motifs symboliques, par le long et prolixe développement en séquence des thèmes générateurs ; ce tissu chatoyant ne lui disait rien. Le plus grave défaut de l'oratorio est la faiblesse du livret qui fait de la scène finale une scène de théâtre meyerbeerienne. La partition a été inspirée par la *Sainte Élisabeth* de Montalembert. Les longs intermèdes achèvent la dissolution d'une action inconsistante : Sophie, la mère du landgrave, est une véritable belle-mère du boulevard du Crime, sa déclamation est d'un mauvais langage d'opéra. Une fois de plus nous sommes en face d'une intervention arbitraire de la princesse Wittgenstein. Une lettre de Liszt avoue : « Cet ouvrage a été composé sur le texte allemand, dirigé par votre inspiration et inculqué à Otto Roquette » (15 août 1882). Les thèmes générateurs ne peuvent pas donner l'unité dramatique à un livret abondant en clichés d'opéra démodés. Toutefois, la musique de Liszt est riche en beautés merveilleuses. Le miracle des roses est de la plus pure poésie transcendente, la grandiose tempête et le chœur des anges de la transfiguration, avec ses harmonies aériennes, sont des pages incomparables. Sa musique accuse une forte couleur hongroise. La prophétie de Montalembert, dite par le maître Klingsor : « Je vois là une belle étoile qui se

lève sur la Hongrie », fit vibrer l'âme de Liszt. Il demanda à plusieurs érudits hongrois de lui communiquer les vieilles mélodies qu'il pourrait développer. Entre autres, il eut ainsi la *Cantio de S. Elisabetha, Hungariae regis filia*, du recueil de Georges Naray, intitulé *Lyra caelestis* (Tyrnau, 1695).

C'est ici que nous mentionnons les deux *Légendes*, délices de Pie IX. La première est la *Prédication aux oiseaux* des *Fioretti*, qu'il a tirée du livre d'Ozanam (*les Poètes franciscains en Italie*) qui avait mis à la mode en France saint François d'Assise (son gendre, Émile Ollivier, lui prêta le livre). La seconde *Légende* est celle de *Saint François de Paule marchant sur les flots* (G. Miscimarra, *Vita di S. Francesco di Paola*, chap. xxxv). La première retrace le miracle du Poverello avec la simplicité mystique des Préraphaélites : c'est la puissance divine sur des animaux innocents. La deuxième évoque le Seigneur qui freine les éléments déchaînés. Un de ces orages dont seul le pinceau de Liszt détient le secret, et, à travers la fureur orchestrale du piano, chante victorieusement le thème pathétique du saint, son alleluia. Sur ces deux musiques de lumière, le critique viennois Hanslick, porte-parole du groupe Brahms, écrit : « On pourrait les appeler aussi les Amours des oiseaux ou Souvenirs des bains d'Ostende. »

La *Messe du Sacre* n'égale pas la *Messe de Gran*, mais là aussi le style est très hardi et nouveau ; Liszt prend certaines licences à l'égard de la stricte liturgie : ainsi l'*Offertoire* est un morceau instrumental, à l'instar du *Grand Offertoire* des organistes français. Le *Credo* est emprunté à l'une des *Messes royales* de Henri Dumont et harmonisé. Dans le *Benedictus*, comme dans celui de la *Missa solennis* de Beethoven, s'élève un lumineux solo de violon, inspiré du célèbre artiste hongrois Édouard Remenyi. C'est la première fois qu'un compositeur tentait d'écrire une messe en style hongrois. Liszt disait à son ami Mosonyi que sa principale tâche était de donner à sa musique un caractère religieux, et hongrois. Des motifs de la *Chanson de Rákóczi*, son fameux signal de quarte et d'autres bribes de sa mélodique s'y montrent dans toutes sortes de combinaisons au *Gloria* et à l'*Agnus Dei*. Un véritable leitmotiv, modelé sur la cadence hongroise, surgit au *Kyrie*, au *Benedictus* et à l'*Agnus Dei*.



Ex. 3.

Vaste fresque aux dimensions haendeliennes, *Christus* est le dernier grand chef-d'œuvre de l'art de Liszt. Ultime résumé des différents aspects de sa musique, suprême épanchement de sa spiritualité. Suite de tableaux, diorama sonore. Acte de foi ardente, presque culturel, la religion forme l'unité mystique de cette composition, bâtie sur le texte latin de la Vulgate. Ses moyens d'expression sont d'une richesse infinie, on y discrimine le vocabulaire de la musique d'église et le langage de la musique profane, romantisés l'un et l'autre. Dans le triptyque de *Christus*, l'homophonie, la psalmodisation alternent avec le chant grégorien et le style *a cappella*, la musique à programme et son orchestre multicolore avec la polyphonie instrumentale, la simplicité diatonique avec le raffinement chromatique, la naïveté des chœurs d'enfants avec des ensembles grandioses. Les thèmes de plain-chant, autant de leitmotive, se développent suivant le procédé des *Années de pèlerinage*, mais souvent en modalité.

La musique d'église de Liszt réunit tous les aspects du catholicisme français de l'époque, soit la douce rêverie de Lamartine, cherchant Dieu dans les splendeurs de la nature, soit un mirage sentimental, tel Ballanche et ses utopies, soit encore l'emphase, la noblesse, la grandiloquence pathétique d'un Montalembert. Puis c'est un embrasement de mélodies et de rythmes fulgurants, semblables à la parole enflammée d'un Lacordaire. Sa musique ne s'inspire pas du dogme. Issu du spiritualisme de Chateaubriand, l'art de Liszt est catholique par sa foi ardente, son allure, ses formes, ses accents, sa modalité. Sa puissance tragique transpose le coloris de la *Pieta* de Delacroix. Il rêvait de déformer la musique d'église. Mais il dut affronter l'opposition des cardinaux qui trai-

taient d'étrangère sa musique, toute pénétrée du style romantique français, et qui lui préféraient Meyerbeer. En effet, lors du dix-huitième centenaire du martyr des apôtres saint Pierre et saint Paul, le 29 juin 1867, à cette magnifique fête dans la basilique Saint-Pierre, le riche programme musical ne comportait aucun morceau de Liszt; on joua, en revanche, des œuvres du maître de chapelle Domenico Mustafa et le fameux unisson des instruments à archets (les violons sur la quatrième corde) de *l'Africaine*.

Liszt considérait la mort comme une libératrice. Il citait le mot de Montaigne d'après lequel la mort est notre délivrance d'un joug involontaire, conséquence du péché originel. Son *Requiem*, bien avant celui de Gabriel Fauré, donne au sens de la mort un caractère de douce espérance chrétienne, celle du *Recordare pie Jesu* et *Vocame*. « Les grands et les petits compositeurs colorent le *Requiem* en noir. Dès le commencement, j'ai trouvé une autre lumière — elle continue à rayonner, malgré les terreurs du *Dies Irae* — dans la strophe *Recordare* et celle de ma prédilection personnelle : *Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi autem spem dedisti*. Ainsi d'un bout à l'autre, jusqu'à la fin ! » (A. Carolyne Wittgenstein, 17 juin 1883). Le *Requiem* pour chœur d'hommes, orgue, cuivres et timbales *ad libitum* et le *Requiem* pour orgue, sans thèmes grégoriens, écrits dans le style de ses poèmes symphoniques, sont une élégie de la résignation, de la paix, du repos, de la mort sereine.

Les ennemis les plus acharnés de la musique d'église de Liszt étaient les Céciliens de Ratisbonne, les trois dirigeants bornés et en même temps habiles industriels : Haberl, auteur des publications historiques, Haller qui compléta les parties perdues du troisième chœur de plusieurs morceaux à douze voix de Palestrina; le membre le plus militant et le plus buté du triumvirat était F. Witt qui osa lancer cette devise : « Il est impossible de sauver pour l'église Mozart, Haydn et Beethoven », ce qui caractérise le niveau artistique de ces clercs ignares; incapables de pénétrer le secret des plus grands génies, ils voulaient imposer aux fidèles leurs compositions, plus que médiocres. Ils déclenchèrent une campagne non seulement contre Liszt, mais aussi contre Bruckner et Reger. A toutes ces attaques, Liszt répondit qu'il continuerait

d'écrire selon qu'il lui « est infligé de sentir » (A Carolyne Wittgenstein, 7 juillet 1870). Mais le vieux lutteur ne perdit pas son ironie dans la guerre contre les Beckmesser. On lit à la fin de l'autographe d'*Ossa arida* (la *Vision d'Ézéchiël* pour chœur d'hommes et orgue) : « Professeurs et élèves des conservatoires doivent profondément blâmer dans les vingt premières mesures les dissonances inusitées de la superposition consécutive des tierces. Malgré cela, scripsit Fr. Liszt » (Villa d'Este, 18-21 octobre 1879). Haberl, qui avait applaudi la *Missa choralis*, « cette prière musicale » de Liszt, n'eut rien de plus pressé, sitôt la mort du maître, que de rayer sa messe du catalogue des Céciliens... Le *Motu proprio* de Pie X proclamait qu'une composition d'église est d'autant plus sacrée et liturgique que, par l'allure, l'inspiration et le goût, elle se rapproche davantage de la mélodie grégorienne. La porte était ainsi ouverte aux imitateurs. La restauration thomiste, instaurée par Léon XIII, considérait la musique uniquement *ad devotionem excitandam*, et voulait proscrire les instruments parce que *delectatio corporalis idea sunt contra sapientiam*. Cette austère mentalité condamnait toute la musique romantique et contemporaine. Heureusement l'encyclique *Mediator Dei et Hominum* de Pie XII a rompu avec cette conception étroite. Deux bénédictins, les Pères Sambeth et Söhnle, de l'abbaye de Beuron, ont révélé avec une rare compétence unie au zèle apostolique, la grandeur et la ferveur catholique de la musique d'église de Liszt.

Liszt exerça un fort ascendant sur ses contemporains (Chopin, Draeseke, Saint-Saëns, les Russes, etc.). On n'a pas dit encore le dernier mot sur l'amitié Wagner-Liszt, si exaltée par les chroniqueurs officiels et officieux de Bayreuth. Ce n'est que depuis la mort de Cosima et de Siegfried que l'on commence à publier, petit à petit, les passages supprimés des lettres de Wagner concernant la personne et surtout l'art de Liszt. Au début, leur amitié fut sincère. Liszt se passionna pour *Lohengrin* et les différents projets de Wagner, il voulut même retenir pour Weimar le *Jung Siegfried* et plus tard *Tristan et Isolde*. Mais un grand froid paralysa bientôt les relations de ces deux compagnons d'armes. Wagner critiquait sans cesse Liszt, lui extorquait des sommes de plus en plus importantes (en réalité à la princesse) et essayait de toucher

des acomptes au Théâtre de Weimar, en mettant Liszt en cause, quand ce dernier avait déjà démissionné. Mais ce fut surtout l'attitude de Wagner à l'égard de la musique de Liszt qui mit en fureur la princesse et désappointa Liszt. Tandis que celui-ci faisait une propagande enflammée pour Berlioz et Wagner, l'auteur de *Lohengrin* prit ombrage de l'admiration de son ami pour Berlioz avec qui pourtant il aurait voulu mettre en musique son *Wieland, le forgeron*. Dans ses lettres à Liszt, nous lisons quelques compliments banals sur les œuvres de son ami, mais Wagner dévoile son vrai visage dans une lettre à Mathilde Wesendonk : « J'ai vu la nouvelle école française, Victor Hugo en tête (au sens figuré, le poète étant en exil depuis le coup d'État) et je ne veux pas nier qu'une bonne partie de la musique de Liszt m'est encore antipathique car j'y retrouve la même manière » (passage supprimé et rétabli par Julius Kapp). Wagner ne voulut jamais diriger une œuvre de Liszt. Passant une saison entière à Londres à la tête d'un orchestre, il inscrivit à son programme des œuvres de Spohr, de Mendelssohn, et autres musiciens de second ordre, mais nul ouvrage de Liszt.

Tout fut rompu entre les deux hommes lorsque Cosima quitta son mari, Hans von Bülow. Liszt ne douta pas que sa fille, dès la première année de son mariage, eût trompé son mari avec Alexander Ritter (c'est Wagner lui-même qui raconte l'histoire dans une lettre à Mathilde Wesendonk, supprimée et rétablie par Julius Kapp). La rupture dura jusqu'en 1872. La princesse, qui avait tenté de défendre Liszt contre Cosima et Wagner, avait rebuté son amant par ses absurdes conceptions artistiques et théologiques et surtout par ses idées réformatrices qu'elle exposa dans ses vingt-quatre volumes sur *les Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Église* (Rome, 1870). Elle voulait tenir le rôle de « matriarche » de l'Église (le mot est de Veuillot). En 1873, sur l'initiative de Cosima, Liszt et Wagner s'étaient réconciliés. Mais le créateur de *Lohengrin* ne fut jamais invité à diriger quoi que ce soit à Bayreuth. Liszt qui fuyait sa princesse graphomane se sentait très seul et croyait que l'enfant unique qui lui restât des trois « était bien sa fille ». Il devait amèrement reconnaître qu'il se trompait. Cosima était bien fille de sa mère, elle avait la même incompréhension, la même dureté, le

même cynisme. On est révolté à la lecture des lettres et des mémoires des élèves attestant qu'elle contraignit son vieux père, déjà mortellement atteint, à assister aux représentations de Bayreuth, pour augmenter la faible recette par sa présence publicitaire, qu'elle lui refusa les derniers sacrements et le fit enterrer sans un accent de sa musique. La fin tragique de Liszt fut le début de la guerre que « la sainte famille » de Bayreuth fit à son grand-père et qu'elle lui fait encore aujourd'hui. Tout récemment, sa petite-fille, Friedelinde Wagner, déclara dans son livre que « Liszt compositeur n'était pas un génie » (*Héritage du feu*, p. 38).

La confrontation chronologique des œuvres de Liszt et de Wagner rend évident que l'auteur de *Tristan et Iseult* ne put se soustraire à l'influence de l'œuvre de Liszt. Les deux premiers volumes de l'*Album d'un voyageur* dévoilent déjà tous les aspects de la technique lisztienne. Alors que Wagner n'a encore en chantier que *Rienzi*, Liszt est aux prises avec sa *Sonata quasi una fantasia*, après une lecture de Dante (1839). Au début de l'année 1855, presque tous ses poèmes symphoniques sont achevés; à l'exception du chœur final, la *Symphonie de Faust* est terminée depuis le 15 octobre 1854. Chez Wagner, de 1849 à 1853, aucune création. Il se contente d'exposer ses théories dans diverses publications. Mais un trésor harmonique s'accumule dans son âme sous l'effet du choc occasionné par Liszt. L'influence de l'œuvre de Liszt sur Wagner se décèle sur trois points : le langage, la conception verticale et le coloris orchestral. Le second point est le plus important. La structure harmonique de *Tristan et Iseult* et de la *Tétralogie* a pris racine chez Liszt. « Depuis que j'ai fait la connaissance des œuvres de Liszt, au point de vue harmonique, je suis devenu un autre homme », avoue Wagner à Richard Pohl. Le chromatisme, les altérations et les enharmonies de Liszt étaient d'une captivante nouveauté pour Wagner. L'exploitation des appoggiatures, des septièmes diminuées de *Tristan*, trouve son origine dans les œuvres de Liszt. La texture thématique du maître hongrois est caractérisée par la fréquence des septièmes diminuées, d'une intensité bien plus profonde que chez Chopin ou chez Schumann. Ses *Harmonies poétiques et religieuses* (1834) se basent entièrement — excepté la section médiane — sur la septième diminuée

fa dièse — la — do — mi bémol. La deuxième *Apparition*, *Vivamente*, montre une septième diminuée résolue sur une autre septième (mesures 16-17). C'est déjà l'accord de *Tristan*. On peut objecter qu'il n'a aucun caractère assombri. La parenté n'est que visuelle. Le lied *Ich möchte hingehen*, de Liszt, épitaphe de son amour pour Caroline de Saint-Cricq, débute par deux cadences nostalgiques. C'est par ces mêmes cadences sur *si* et sur *mi*, répétées en séquence, d'une tonalité identique — *la mineur* — que s'ouvre le Prélude de *Tristan* (ex. 4). Liszt avait jeté la sienne sur le papier dix ans avant que Wagner n'eût écrit une seule note de *Tristan*. Il est vrai que cette succession de septièmes se résout sur un accord parfait, résolution passagère néanmoins, qui n'apaise pas la tension harmonique. En progression chromatique, les septièmes altérées de Liszt se comportent comme des accords parfaits dont la succession amènerait une subite accalmie. A la manière de Liszt, Wagner les appliqua systématiquement. Il définit la signification de ces septièmes en contorsion chromatique : « Tout est vain, le cœur retombe impuissant pour s'épuiser dans la langueur ».



Ex. 4.

Il y a déjà plus de cinquante ans qu'un élève de Liszt, Auguste Stradal, mettant en regard quelques douzaines de thèmes ou motifs de Liszt et de Wagner, constata la

priorité de son maître. Un passage de *Ce qu'on entend sur la montagne* accuse une identité surprenante avec un motif du troisième acte de *Tristan et Iseult*. La charge de cavalerie de *la Bataille des Huns* réapparaît dans *la Chevauchée de la Valkyrie*. Mêmes accords arpégés, s'élançant en progression à 4/4 chez Liszt, à 9/8 chez Wagner. Le motif de l'accord augmenté et arpégé du *Faust* de Liszt, qui d'ailleurs fait penser à la scène de l'église du *Faust* de Schubert, est analogue à la mélodie visionnaire de Sieglinde dans le deuxième acte de *la Valkyrie*. Une ressemblance étonnante surgit entre la scène du Voyageur de *Siegfried* et un passage de *l'Orphée* de Liszt. Le motif de la Cène de *Parsifal* se trouve dans le Prélude des *Cloches de la cathédrale de Strasbourg*, lequel est indépendant de la cantate et met en musique un autre poème de Longfellow, *Excelsior* :

*Les cloches de la cathédrale
de Strasbourg*



Wagner, *Parsifal*



Ex. 5.

On pourrait ainsi poursuivre longtemps cette énumération. Wagner ne se contenta pas d'emprunter des motifs, il imita aussi leur développement, la peinture psychologique des caractères. La montée de l'extase de la *Bénédiction de Dieu dans la solitude* rappelle l'élévation et le délire d'Iseult. Rythme et carrure thématique, et toute l'ambiance du *Forgeron* de Liszt sur le texte de Lamennais, contiennent en germe le *Chant de la forge* de *Siegfried*.

Les débuts de Liszt orchestrateur furent singuliers. Le piano, après lui avoir révélé tous ses secrets, ne veut plus le lâcher. Il craint l'orchestre latent de son piano, sa crainte lui suggère la fâcheuse idée de recourir aux services de collaborateurs : August Conradi et Joachim Raff. Il rejettera d'ailleurs leur instrumentation et trouvera rapidement son langage personnel grâce à son acti-

tivité de chef d'orchestre. Même Vincent d'Indy, étourdi du vertige wagnérien et qui ne saisit rien de la grandeur de Berlioz ou de Liszt, constate que « ce qu'on est convenu d'appeler l'orchestre wagnérien, c'est plutôt la musique de Wagner dans l'orchestre de Liszt et de Berlioz ». A l'instar de sa thématique, l'orchestre de Liszt porte un cachet franco-italien. La grande variété rythmique de l'accompagnement lui fut suggérée par Rossini et d'autres *maestri* dont il admirait la musique; l'emphase de son orchestre, le langage héroïque, par Spontini mais surtout par l'opéra français, notamment Auber (*la Muette de Portici*). L'instrumentation de Liszt est toujours d'une transparence latine. La légèreté de Gretchen, c'est bien l'emprise de Berlioz, avec sa délicatesse et son raffinement chromatiques, Liszt la rend encore plus aérienne. Il a individualisé ses instruments, puis a synthétisé leurs timbres, conséquence naturelle de l'agencement de ses motifs, de ses combinaisons verticales. La puissance pénétrante, parfois trop scintillante, de Liszt diffère de la splendeur homophone de Berlioz, mais aussi de la pesanteur polyphone et cuivrée de Wagner. Par rapport à la masse des instruments, l'orchestre de Liszt est beaucoup plus réduit dans ses effectifs. Les bois sont appliqués en triples groupes, jamais en quatre parties comme chez Wagner. La technique des vents chez Liszt est moins massive que celle de Wagner, spécialiste du registre grave des cuivres lourds. Le maniement des cordes chez Wagner reflète le mieux l'influence de Liszt, en revanche il est presque impossible de découvrir dans l'œuvre de Liszt des effets de cordes provenant de Wagner. Peut-être les trémolos aigus des violons du *Gloria* de la *Messe de Gran* qui précèdent la fanfare céleste des hautbois, annonçant au monde la naissance de l'Enfant divin, peuvent-ils rappeler les sons harmoniques des violons divisés du Prélude de *Lohengrin*. Le récitatif orchestral de Liszt agit sur la déclamation de Wagner.

Comme tous les romantiques, Liszt et Wagner se jetèrent passionnément dans la politique. Leur évolution — celle de Liszt commencée aux barricades de juillet 1830, et celle de Wagner aux barricades de mai 1849 — les amena à l'impérialisme dont Wagner sera le profiteuse, Liszt seulement l'admirateur et, d'après le témoignage des documents récemment publiés, tous deux

agents secrets de deux causes ennemies. Remarquons encore que le catholicisme de Liszt, son *Christus*, influença Wagner notamment dans *Parsifal* où la princesse Wittgenstein ne voyait qu'une « contrefaçon blasphématoire de l'eucharistie ».

Le créateur Liszt portait en lui un ennemi implacable, le virtuose. Ses contemporains ne voulaient voir en lui qu'un prestidigitateur du piano, panaché d'un Don Juan. Ses deux compagnons d'armes, pour lesquels il ne ménageait ni sa peine ni son argent, devinrent même les plus grands ennemis de sa musique. Berlioz tenait l'œuvre de Liszt pour la « dénigration absolue de l'art ». Wagner, qui pillait son patrimoine mélodique, sa technique et son zèle d'apôtre, voulait étouffer Liszt pour écarter tout obstacle à son impérialisme. Tous les contemporains, Chopin, Schumann, Mendelssohn, Brahms, se dressaient contre Liszt qui n'avait qu'un seul appui... Meyerbeer. Lorsque enfin triompha la « musique de l'avenir », Liszt fut relégué au rôle de commis voyageur de Bayreuth. Les snobs, les affairistes de Bayreuth, ses propres descendants proscrivirent sa musique.

De la trinité romantique, Berlioz - Liszt - Wagner, Liszt fut le dernier à se faire connaître du public. Berlioz, le plus original des trois, avait un pied dans le camp adverse. Wagner, dont les débuts furent bien conservateurs, était convaincu qu'on ne pouvait aller plus loin que lui. A Liszt manquait toute attache avec le classicisme, il était entièrement sous la bannière du progrès éternel. Sa musique ne lui barrait pas les horizons comme ce fut le cas de Berlioz ou de Wagner. Liszt avait des horizons sans fin. Il réalisa non seulement le retour à Bach par son style linéaire, mais aussi le retour à la musique d'avant Bach par la musique modale.

Un historien américain discerne une triple révolution au XIX^e siècle : révolution biologique incarnée par Darwin, politique représentée par Marx, et artistique déclenchée par Wagner. Sans vouloir discuter la part qui revient à Hegel dans la doctrine marxiste, il est faux que la révolution musicale du XIX^e siècle s'attache au nom de Wagner. Son initiative et son originalité sont dues à Berlioz et à Liszt. Mais le public, égaré et abruti par la propagande de cette entreprise politique et commerciale que fut Bayreuth,

exaltait Wagner et fuyait Liszt surtout en France comme s'il était ce Docteur Faustus (alias Schönberg) de Thomas Mann, qui voulait abolir la musique. Ravel en est encore témoin en 1912 :

Une grande partie du public qui a applaudi la scène finale du *Crépuscule des dieux* n'a pas manqué de manifester contre le splendide poème de Liszt : *les Idéals*. Sans doute cette image géniale paraissait un peu longue à première audition. Mais l'est-elle réellement moins que la scène finale du *Crépuscule des dieux* dont le succès au même concert fut unanime ? N'y a-t-il pas assez de qualités dans ce bouillonnement tumultueux, dans ce vaste et magnifique chaos de matière musicale où puisèrent plusieurs générations de compositeurs illustres ? C'est en grande partie à ces défauts, il est vrai, que Wagner doit sa véhémence déclamatoire, Strauss son enthousiasme de coltineur, Franck la lourdeur de son élévation, l'école russe son pittoresque clinquant, l'école française actuelle l'extrême coquetterie de sa grâce harmonique. Mais ces auteurs si dissemblables ne doivent-ils pas le meilleur de leurs qualités à la générosité musicale vraiment prodigieuse du grand précurseur ? (S.I.M., 15 février 1912, Concert Lamoureux.)

Finalement le public se rendit compte que Wagner dans son théâtre avait popularisé la substance de l'œuvre et de la technique de Liszt, quelquefois avec des intuitions merveilleuses, mais bien souvent en les alourdisant par les procédés pénibles d'une mécanique cérébrale. Le monde fut agréablement surpris de trouver à la salle de concert dans les œuvres de Liszt la musique de Wagner, décongestionnée, sans lourdeur ni longueur, sans ces opérations de remplissage que Paul Dukas appelle avec un euphémisme bienveillant « amplification ». On s'aperçut que Wagner avait germanisé la musique latine de Liszt. Wagner « fut un beau coucher de soleil qu'on a pris pour une aurore », disait Debussy. C'est exact, mais cette aurore, ce fut Franz Liszt.

L'individualité de Liszt embrasse des perspectives illimitées, des contrastes absolus : frotter les intervalles, estomper les courbes, d'autre part revenir à la ligne, à son élan, et les assembler avec une logique tranchante. S'il fut le premier compositeur modal, il fut aussi le premier impressionniste, le premier linéaire, le premier cubiste, mais toujours musicien du subconscient. Sa musique anticipe le microfilm de l'art du xx^e siècle.

Nos contemporains se partagent l'héritage prodigieux

qu'il nous a légué : guerre à la mécanique tonale, avènement de la polytonalité, création d'une nouvelle psychologie sonore. Tous les compositeurs modernes, polyharmonistes, dodécaphonistes, descendent en ligne directe de Liszt. En 1861, il prédit l'épuisement du dualisme harmonique et ironise sur le système des quarts de ton. Les Allemands, de Bruckner à Strauss, à Hugo Wolf, à Mahler, à Max Reger et même son détracteur Brahms (*Intermezzo en mi bémol mineur*, op. 118, n° 6) ont subi son emprise. En proclamant l'égalité des sons et leur défonctionnalisation, Schönberg et son école marchent sur les traces de Liszt. Les Russes, de Balakirev à Borodine, à Rimsky-Korsakov, se nourriront de l'esthétique de ses poèmes symphoniques. Moussorgsky, dynamiteur de tous les codes, qui rêva toujours de rencontrer Liszt, s'étonnait des variations du thème grégorien du *Dies Irae* et lui doit l'élément liturgique de son style, le développement des mélodies populaires et son inspiration « humanitaire ». Viennent ensuite dans le sillage de Liszt, Scriabine, avec son système de quarts superposés (*do-fa dièse-si bémol-mi la-ré*), Stravinsky avec les têtes de rechange de sa muse, Prokofiev avec son dynamisme harmonique et rythmique.

Chez les Français : le style gothique de César Franck, la musique à programme de Saint-Saëns. La reviviscence du modal créé par Liszt agit sur Bourgault-Ducoudray (« Parmi les jeunes compositeurs, lauréats de l'Académie de France, c'est Bourgault-Ducoudray qui a prêté l'oreille la plus bienveillante à deux ou trois de mes compositions d'église », écrit Liszt le 23 juin 1874 à Carolyne Wittgenstein); elle rejaillit sur Fauré, Debussy et Emmanuel. Et la texture du piano de Ravel, la diablerie de Delvincourt, les modes à transposition limitée d'Olivier Messiaen. Les émules espagnols sont Albeniz, Falla, Turina; les Italiens : Respighi, Casella, Malipiero; les Hongrois : Mihalovich, Bartók, Kodály, Dohnányi, qui prennent racine dans son œuvre. Il donna l'impulsion aux recherches folkloriques, à l'épanouissement des écoles nationales qu'il affranchit du langage néo-romantique allemand. L'œuvre du maître demeure inépuisable et nous réserve encore beaucoup de surprises. Liszt reste à jamais le musicien de demain.

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE

ARMINSKY, H., *Die ungarischen Phantasien Fr. Liszts*, Vienne, 1929.

BARZUN, Jacques, *Darwin, Marx, Wagner. Critique of a Heritage*, Boston, 1941.

BORY, Robert, *Une retraite romantique en Suisse*, Genève, 1923.

BORY, Robert, *Diverses Lettres inédites de Liszt*, Zürich, 1928.

BORY, Robert, *La vie de Fr. Liszt par l'image*, Genève, 1936.

BOUTAREL, Amédée, *L'œuvre symphonique de Fr. Liszt et l'esthétique moderne*, Paris, 1886.

BREITHAUP, Rudolf, *Liszts Klaviertechnik*, « Die Musik », t. XIX, 1905-1906.

BUSONI, F., *Die Ausgaben der Lisztschen Klavierwerke*, dans « Allgemeine Musikzeitung », n^{os} 30-31, 39-40, Berlin, 1900.

CALVOCORESSI, M. D., *Franz Liszt*, Paris, 1906.

CHANTAVOINE, J., *Liszt*, Paris, 1910.

DEBIÉY, Herbert, *Die Klaviertechnik des jungen Fr. Liszts*, Berlin, 1931.

EUGEL, Hans, *Franz Liszt*, Potsdam, s.d.

FRIEDLANDER, E., *Wagner, Liszt und die Kunst der Klavierbearbeitung*, Detmold, 1922.

GARDONYI, Zoltan, *Ungarische Stileigentümlichkeiten in Fr. Liszts Werken*, Berlin, 1931.

GIL-MARCHEX, Henri, *A propos de la technique de piano de Liszt*, dans « Revue musicale », Paris, 1^{er} mai 1928.

GÖLLERICH, A., *Franz Liszt, avec catalogue des œuvres*, Berlin, 1908.

HAHN, Arthur, *Fr. Liszts symphonische Dichtungen. Erläuterung mit einer Einleitung von Pochhammer*, Berlin, 1910.

HANSLICK, E., *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, vol. IV-VI, Berlin, 1879-1900.

HARASZTI, Emile, *Liszt à Paris* (quelques documents inédits), dans « Revue Musicale », 1936.

HARASZTI, Emile, *Fr. Liszt, Author despite himself*, dans « Musical Quarterly », New York, octobre 1947.

HARASZTI, Emile, *Les origines de l'orchestration de Liszt*, dans « Revue de Musicologie », Paris, 1953.

HARASZTI, Emile, *Deux agents secrets de deux causes ennemies : Fr. Liszt et R. Wagner*, dans « Revue d'histoire diplomatique », Paris, 1953.

HARASZTI, Emile, *Genèse des Préludes de Liszt qui n'ont aucun rapport avec Lamartine*, dans « Revue de Musicologie », Paris, 1954.

HARASZTI, Emile, *Un romantique déguisé en tzigane (l'Histoire des Rhapsodies hongroises)*, in « Revue belge de Musicologie », Bruxelles, 1953-1954.

HUNEKER, G., *Franz Liszt*, New York, 1911.

KAPP, Julius, *Richard Wagner und Franz Liszt. Eine Freundschaft*, Berlin, 1908.

KLASINE, Roman, *Die konzertante Klaviersatztechnik seit Liszt*, Vienne, 1934.

KOKAI, Rudolf, *Fr. Liszt in seinen frühen Klavierwerken*, Leipzig, 1933.

KURTH, Ernst, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Berne, 1920.

LA MARA, *Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg*, Leipzig, 1926.

LANDAU, Héla, *Die Neuerungen der Klaviertechnik bei Fr. Liszt*, Vienne, 1933.

MARIMONT, A., *Les pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons*, Paris, 1882.

NEWMANN, A., *The Man Liszt. A Study of the Tragicomedy of a Soul Divided against itself*, Londres, 1934.

OREL, Dobrosław, *Fr. Liszt à Bratislava*, Bratislava, 1925 (en slovaque).

PROD'HOMME, J. G., *Fr. Liszt*, Paris, 1910.

RAABE, Peter, *Die Entstehungsgeschichte der Orchesterwerke Fr. Liszts*, Leipzig, 1916.

RAABE, Peter, *Fr. Liszt. Sein Leben und Schaffen*, avec le catalogue de Félix RAABE, vol. I-II, Stuttgart, 1931.

RAMANN, Lina, *Fr. Liszt als Künstler und Mensch*, avec la liste des œuvres, vol. I (1880), II (1887), III (1894).

REUSS, Edouard, *Liszts Lieder*, Leipzig, 1907.

RIETSCH, H., *Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Leipzig, 1906.

RÜSCH, Walter, *Fr. Liszts Années de Pèlerinage. Beiträge zur Geschichte seiner Persönlichkeit und seines Lebens*, Zürich, 1934.

SAMBETH, Peter H., *Gregorianische Melodien in den Werken Fr. Liszts mit Berücksichtigung seiner Kirchenmusikreformpläne*, Regensburg, 1925.

SCHERING, A., *Über Liszts Persönlichkeit und Kunst*, Leipzig, 1937.

SCHORN, Adelheid von, *Zwei Menschenalter. Erinnerungen und Briefe aus Weimar und Rom*, 5^e éd., Stuttgart, s.d.

SITWELL, Sachewerell, *Liszt*, Londres, 1934.

SOHNEL, le Père Léo, *Liszt und die katholische Kirchenmusik*, Vienne, 1927.

SOMMSICH, André, *Fr. Liszt*, Budapest, 1925 (en hongrois).

STENGEL, Theophile, *Die Entwicklung des Klavierkonzertes von Liszt bis zur Gegenwart*, Heidelberg, 1931.

- STRADAL, August, *Erinnerungen an Fr. Liszt*, Berlin, 1929.
 WALLACE, William, *Liszt, Wagner and the Princess*, New York, 1927.
 WOHL, Janka, *Souvenirs d'un compatriote*, Paris, 1887.

CORRESPONDANCE

Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult, publiée par Daniel OLLIVIER, vol. I-II, Paris, 1934.

Correspondance de Liszt et de sa fille Mme Emile Ollivier (1842-1862), publiée par Emile OLLIVIER, Paris, 1936.

Liszt et ses enfants (Blandine, Cosima et Daniel) : correspondance inédite avec la princesse Marie Sayn-Wittgenstein, Paris, 1936.

Autour de Mme d'Agoult et de Liszt. Lettres publiées avec une introduction et des notes par Daniel OLLIVIER, Paris, 1941.

Fr. Liszt's Briefe, vol. I-VIII, publié par LA MARA, Leipzig, 1893-1904.

Briefe an seine Mutter, publié par LA MARA, Leipzig, 1918.

Briefe an Carl Gille, publié par A. STERN, Leipzig, 1903.

Briefwechsel zwischen Fr. Liszt und H. von Bülow, publié par LA MARA, Leipzig, 1898.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, publié par Eric KLOSS, vol. I-II, Leipzig, 1887.

Briefwechsel zwischen Fr. Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen, publié par LA MARA, Leipzig, 1909.

Fr. Liszt's Briefe an Baron Anton August, publié par Wilhelm von CSAPO.

Notes de Mme Auguste BOISSIER, *Liszt pédagogue*, leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier; Paris, 1928.

ÉDITIONS DES ŒUVRES

Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1882.

(Trente volumes ont paru des *Œuvres complètes* de Liszt, publiées par Breitkopf und Härtel.)

Gesammelte Schriften von Fr. Liszt, Leipzig, 1880-1883, vol. I-VI publiés par Lina RAMANN.

Catalogue des œuvres de Liszt, par RAMANN (voir ci-dessus); par GÖLLERICH, par Félix RAABE, par Humphrey SEARLE (volume supplémentaire du *Dictionary of Music* de Grove, London, 1940), par Erwin MAJOR (bibliographie des œuvres hongroises de Liszt, revue « *Ethnographia* », Budapest, 1939).

La Bibliothèque municipale de Budapest a publié en 1955 une bibliographie hongroise de Liszt.

RICHARD WAGNER

REVIENDRONS-NOUS sur la biographie de Richard Wagner ? Elle a été luxueusement, flatteusement romancée. Tous les épisodes en sont connus : l'enfance de ce fruit équivoque de deux pères, les révélations musicales à Dresde et Leipzig, les errances du chef de chant de Wurzburg, du chef d'orchestre endetté de Magdebourg et de Riga. On connaît la fuite, en 1839, pour Paris, par la Baltique et le Skagerrak, avec Minna, l'épouse insuffisante; les vaines démarches dans la capitale, les transcriptions pour piston, la demi-misère, les humiliations et les rancunes, le retour en Allemagne trois ans plus tard, où 1848 voit le *Hofkapellmeister* de Dresde s'enfuir proscrit pour crime de révolution.

L'idylle des mois d'exil — 1857-58 — avec Mathilde Wesendonk dans l'Asile zurichois a été abondamment fleurie. L'errance encore, après la rupture : vers Venise, vers Lucerne, conduit Wagner toujours, et jamais par hasard, au milieu de paysages spectaculaires. Comme jadis le Harz, ce seront les Alpes en leur essence la plus sauvage, les lacs italiens où se profilera le jardin parisien des filles-fleurs. On sait enfin comment se présente, à l'aube du désespoir, l'archange sous la figure d'un jeune roi enthousiaste et neurasthénique, promis à une fin wagnérienne dans les eaux d'un lac bavarois.

Le rapt de Cosima, seconde fille de Liszt, constitue le second épisode sentimental, sur lequel de moindres se broderont encore. Nietzsche fut-il, dans les entrevues de Tribtschen, à deux pas de Lucerne, amoureux jaloux et refusé de Cosima comme le pense, ou l'invente, Charles Andler ? Et n'est-il pas très imprudent de prêter au « Fall Wagner » d'aussi douteux mobiles ? Bayreuth en 1872, l'inauguration du Festspielhaus en 1876 devant les souverains allemands réunis, le triomphe en 1882 de *Parsifal*, consécration de l'église wagnérienne et du pèlerinage, la mort à Venise quelques mois plus tard, —

à une date depuis longtemps prévue, « mein glücklicher Tod » : qui n'a, dans ce temps d'après deux guerres, rêvé devant la grande dalle fruste où, près de la villa Wahnfried, reposent Richard et Cosima côte à côte derrière les grilles qui leur garantissent un peu de respect ? Le problème n'est plus là.

Une chronologie élémentaire fixera les épisodes et les schémas.

- 1813 : naissance à Leipzig.
- 1832 : première symphonie. *Les Noces*.
- 1833 : Wagner est chef de chœur à Wurzburg. *Les Fées*.
- 1834 : Wagner est chef d'orchestre à Magdebourg. *La Défense d'aimer*.
- 1836 : mariage avec Minna Planer.
- 1838-39 : Wagner à Riga (du 21 août 1837 au 9 juillet 1839). Esquisse de *Rienzi* commencée à Dresde en juillet 37. Deuxième acte terminé le 9 avril au moment où Wagner va perdre sa situation de *Musikdirektor* et fuir la prison pour dettes.
- 1839 : juillet, fuite par mer; 12 août, passent à Londres; 20 août, abordent à Boulogne. Décembre, *Faustowerture*.
- 1840 : 25, rue du Helder. *Rienzi* terminé le 19 novembre; Wagner soumet à Léon Pillet l'esquisse en prose du *Vaisseau fantôme*. Premiers écrits : *le Virtuose et l'Artiste*, *Pèlerinage beethovenien*.
- 1841 : texte du *Vaisseau fantôme* (rejeté par l'Opéra) mis en poème (18 mai). Partition terminée le 21 octobre, 14, rue Jacob.
- 1842 : 7 avril : les Wagner quittent Paris. Esquisse de *Tannhäuser* à Teplitz-Schönau. Première de *Rienzi* à Dresde (Reissiger).
- 1843 : 2 janvier : échec à Dresde du *Hollandais*. Mai : esquisse du *Festin des Apôtres*. Terminé le 29 juin, première audition à la Frauenkirche de Dresde le 6 juillet. *Tannhäuser* mis en chantier. Il est terminé le 13 avril 1845. Wagner chef d'orchestre de cour. Entre 1844 et 1848, vision panoramique de l'œuvre wagnérien. Esquisse

des *Maîtres chanteurs* commencée le 16 juillet 1844. Esquisse de *Lohengrin* commencée en août après l'esquisse en prose. Esquisse du *Mythe des Nibelungen* terminée en octobre 1848. *Tannhäuser* contenant la matière de *Parsifal* en germe, seul *Tristan* n'est pas encore en projet. *Lohengrin* commencé en 1846 est terminé le 28 avril 1848.

- 1849 : esquisse de *Jésus de Nazareth*. Le texte de *la Mort de Siegfried* a été terminé fin décembre 1848. Mai : le mandat d'amener oblige Wagner à fuir Weimar. Il se fixe à Lindau. Voyage inutile à Paris et retour à Zürich. Traités : *l'Art et la Révolution* (juillet) et *l'Œuvre d'art de l'avenir* (novembre).
- 1850 : esquisse *Wieland der Schmied*. Février-juillet en France (Paris, Bordeaux, Lyon). Envoi de *Lohengrin* à Weimar sur les instances de Liszt. Première de *Lohengrin* le 28 août (Liszt). Esquisses de *la Mort de Siegfried*. Traités : *la Musique et le judaïsme. Opéra et Drame* (terminé le 10 janvier 1851).
- 1851 : Le plan définitif du *Ring* en quatre parties : octobre. En novembre, esquisses de *l'Or du Rhin* et de *la Walkyrie* commencées.
- 1852 : Fin février : première rencontre avec les Wesendonk. 1^{er} juillet : texte de *la Walkyrie* terminé. 3 novembre : texte de *l'Or du Rhin* terminé. Ils sont publiés à compte d'auteur en tirage limité et envoyés à des amis. Pèlerinages de haute montagne avec Liszt. Wesendonk finance deux voyages en Italie : juillet 52 et août 53. Révélation à La Spezia du prélude de *l'Or du Rhin* pendant la sieste du 5 septembre. Composition immédiatement engagée.
- 1854 : 28 mai : *l'Or du Rhin* terminé. 28 juin : mise en chantier de *la Walkyrie*. Octobre : Wagner lit pour la première fois Schopenhauer. Commence à ce moment *Tristan* en esquisse (à Liszt : « monument éternel à l'amour que je n'aurai pas connu »). *La Walkyrie* occupe Wagner de juin 54 à mai 56.

- 1856 : Mai, esquisse des *Vainqueurs* ; août : commence *Siegfried* qu'il abandonnera en juin 57 pendant l'idylle Wesendonk.
- 1857 : 10 avril (?) conception de *Parsifal*, esquisse immédiate. 28 avril : emménagement chez Wesendonk à l'Asile. (En mars invitation (?) à écrire un *Tristan* avec livret italien pour le Brésil.) Juillet : quelques semaines à nouveau sur *Siegfried*. *Tristan* terminé en esquisse poétique le 18 septembre, la composition s'engage le 1^{er} octobre. Les Wesendonk viennent habiter la « maison des maîtres » de l'Asile. (Mariage de Cosima et de Hans von Bülow.) *Wesendonklieder* de novembre au 18 décembre.
- 1858 : Incidents avec Wesendonk. Wagner est à Paris du 14 janvier au 3 février. Concert privé le 31 mars pour Wesendonk dans sa villa. Esclandre de Minna Wagner au moment où la partition de *Tristan* est achevée (avril) pour le premier acte. Wagner entreprend l'acte II. Fuite de l'Asile le 17 août. Wagner est à Venise le 30. (Mars 59 : Milan, puis Lucerne. *Tristan* est terminé le 6 août 1859 « à 5 h 1/2 de l'après-midi ».)
- 1859 : Paris le 11 septembre (4, avenue Matignon). Minna consent à rejoindre Wagner le 17 novembre. Concerts à Paris et Bruxelles.
- 1860 : Voyages en Allemagne, retour à Paris (3, rue d'Aumale) où l'Opéra commence le 24 septembre les répétitions de *Tannhäuser*. Octobre-décembre : remaniement du premier acte. La *bacchanale* est terminée le 28 janvier 1861.
- 1861 : Mars : première de *Tannhäuser*. Déjà en février, lettre de Baudelaire. 8 avril : article de Baudelaire. Voyages entre Paris et Carlsruhe, puis Vienne. (Première de *Lohengrin*.) Winterthur et Zurich. Wagner habite seul chez A. de Pourtalès, 78, rue de Lille. Rencontre avec Cosima von Bülow. 12 novembre (en chemin de fer) : esquisse de l'ouverture des *Maîtres chanteurs* et terminaison de l'esquisse en prose. Lecture le 3 décembre chez Schott à Mayence. Le texte définitif est terminé à Paris le 31 janvier 1862,

pendant un séjour de deux mois. Voyages à Mayence, Biebrich, Francfort, Carlsruhe. Idylle Mathilde Maier. Ouverture I et III des *Maîtres*.

- 1862 : Voyages en Rhénanie toujours, puis à Vienne, Prague; Berlin en février 1863 puis Saint-Petersbourg et Moscou. Retour à Vienne en mai, puis nouveaux voyages en Allemagne et Hongrie. Wagner quitte Vienne et son installation, pour dettes et procès. Écrit son épitaphe.
- 1864 : 3 mai : Wagner, invité par Louis II, se rend à Munich. Wagner reprend *Siegfried* en septembre (premier acte; deuxième acte en décembre 65; reprend l'œuvre en février 69, pour terminer *Siegfried* en août). Ces cinq années apportent l'idylle avec Cosima (qui donne à Wagner leur premier enfant, Isolde, le 10 avril 65), la première de *Tristan* (Bülow) à Munich, les premières pages de l'autobiographie (*Mein Leben*) dictées à Cosima (17 juin 65), l'esquisse (en prose comme toujours) de *Parsifal*, les difficultés avec Louis II à propos de Cosima (qui n'a pas encore quitté Bülow), la fugue de Cosima le 8 mars 66; cependant que Wagner commence la mise au net du premier acte des *Maîtres* (février 66). Les conflits surgis depuis l'idylle Cosima retardent Wagner qui ne terminera *les Maîtres* que le 24 octobre 1867. Février 1867, naissance d'Éva, seconde fille de Cosima et de Wagner.
- 1869 : Première visite de Nietzsche à Tribschen (17 mai). 6 juin : naissance de Siegfried Wagner. 22 septembre : première de *l'Or du Rhin* à Munich. Octobre : première esquisse du *Crépuscule*.
- 1870 : Projet d'un théâtre à Bayreuth. Wagner et Cosima s'unissent à Lucerne le 25 août. 4 décembre, *Siegfried Idyll* est terminé.
- 1871 : Wagner termine *Siegfried* (troisième acte) [5 février], reprend *le Crépuscule* (24 juin). Le conseil municipal de Bayreuth accorde la concession, qui sera encore l'objet de contestations. La première pierre sera posée le 22 mai 1872. Les

Wagner s'installent à Bayreuth fin septembre. En octobre, Cosima se fait protestante. En 1874, Wahnfried est terminé et les Wagner s'y installent.

1874 : Le *Ring* est terminé.

1875 : Hans Richter arrive à Bayreuth pour diriger les répétitions du *Ring*. Deux ans de voyages et de concerts.

1876 : 13 août, première de *l'Or du Rhin*, à Bayreuth, le *Ring* est donné une seconde fois du 20 au 23 août. Voyages à Venise, Sorrente (dernière rencontre avec Nietzsche), Florence.

1877 : 23 février, Wagner termine le second poème (en prose) de *Parzival* qu'il intitule désormais *Parsifal*. La composition commence en septembre, et se terminera le 13 janvier 1882. Mai 1881 voit la rencontre entre Wagner et Gobineau (11 mai - 5 juin).

1882 : Première de *Parsifal* à Bayreuth le 26 juillet. 14 septembre : départ des Wagner pour Venise.

1883 : Mort de Wagner à Venise le 13 février. Inhumation à Bayreuth le 18.

L'UNIVERS DE WAGNER

Qui veut envisager la question wagnérienne doit choisir. Ou bien il considère une aventure spirituelle sous l'angle où Wagner lui-même oblige à la considérer. Wagner se tient d'abord pour poète et réformateur mystique. Il est, surtout depuis Nietzsche et les rendez-vous de Tribschen, le Sophocle des nouveaux temps, l'anti-Socrate, dramaturge-philosophe et Messie du néant. Il s'exprime par le moyen du Verbe, la musique étant, par postulat, le milieu vital, le fluide surnaturel dans lequel s'élaborent et se fécondent le texte et la métaphysique qu'il prophétise. Si tout poète, par définition, extrapole son propre cas et en façonne des positions universelles, jamais aucun n'a tenté comme celui-ci, (sinon Dante peut-être), d'instituer ses passions, normes transcendantes des choses; mais le rythme des grands créateurs, n'est-il pas de construire à travers leur « scandale de l'Univers » ? Dans cet affouillement des choses vers lequel le conduit son cas, les archétypes

ressurgissent. L'œuvre s'offre à une explication en profondeur.

Ou bien alors il faut suivre le destin commun de l'historien, reconsidérer le point de vue du créateur — qui ne se voit que du dedans — et le replacer dans quelque chose d'irréfutable : la réaction du milieu humain. La synthèse finale entre le démiurge légiférant et « les autres ». L'aventure du créateur redevient état de fait, sec et nu, inaccessible aux indulgences. Elle rompt le cercle de solitude avantageux, et son décor de signes. Elle le mêle à des avatars dont il procède, qui le dépassent, qu'il a subis, poète au milieu d'un temps, pour les prophétiser avant que le commun en ait connaissance. Les « formes » d'un temps ne sont pas celles seulement que le génie « impose ». Elles s'enracinent à du passé, à quelque synthèse occulte de révélation qui passe par l'individu détecteur et créateur.

De ce second point de vue, Wagner représente un formidable coup de charrue dans les terrains un peu trop jardinés du drame lyrique traditionnel. Pour l'Allemagne, il signifie l'aboutissement d'un effort social, d'une tourmente métaphysique, d'une révolution décisive dans la conception du langage musical. Pour l'Europe, il signifie un phénomène de dépaysement, sinon de viol, mais aussi de découverte et de fécondation, le plus caractéristique qui se soit jamais présenté, peut-être, puisque nous en subissons aujourd'hui encore les ressacs.

Un effort social. Lorsque Wagner, le 7 avril 1842, quitte Paris, ses illusions perdues, et s'établit à Dresde, il y a un siècle déjà qu'une lutte s'est engagée entre le peuple instruit et ses rois, pour l'éclosion d'un art national. Soixante-dix ans plus tôt, un prince de l'esprit — Wieland — a prévu l'« Odéon tiré de terre par quelque nouveau Périclès », où triomphera le drame musical de la race. Il définit sans le nommer Bayreuth.

Tour à tour les opéras italiens des résidences, qui se défendent féroceement, cèdent le pas à cette inconcevable nouveauté : des troupes allemandes, jouant en allemand, sur des scènes allemandes, des opéras allemands. La dernière capitale conquise est Dresde. Le vainqueur est Carl Maria von Weber. La victoire ne sera définitive qu'en 1832. Il n'aura fallu, pour que la vague de fond prenne pareille puissance, rien de moins que la

tension d'une opinion publique, l'élaboration d'une littérature, le tremblement de terre napoléonien, l'apport massif de Gluck, de Mozart, de Beethoven et de Weber lui-même, non comptés les *Singspiele* de Hiller, Dittersdorf, et de moindres. L'opéra, au temps du jeune Wagner, est plus que jamais une affaire nationale, enjeu de prestige, « prise de conscience » collective, découverte d'un esprit et d'un univers.

Une tourmente métaphysique. Au moment où Français et Anglais finissent de s'interroger sur la nature et les qualifications de la musique, considérée comme un « plaisir », un philosophe allemand, second Luther — Herder —, fait entrer (nous sommes en 1800) la musique dans la philosophie. La musique est l'« Esprit des mondes », l'énergie intime et dernière de la nature stellaire : la vibration, le mouvement. Elle est, et non pas seulement par métaphore, présence matérielle et prophétique de l'Invisible. Elle est « magie ». En elle, par elle, l'homme écoute s'agiter harmonieusement l'Univers, qui à son tour l'agite dans son corps. Herder livre là à la littérature du premier romantisme un thème sur lequel vont délirer, ou spéculer de façon profonde, Jean-Paul, Wackenroder, Tieck, Novalis, Schopenhauer, Hoffmann, Nietzsche, et Schumann. S'il est vrai qu'en Allemagne, passé le seuil du XIX^e siècle, la musique fait corps indistinctement avec la littérature et la philosophie, la faute n'en est pas à Wagner. Il reçoit le message, pêle-mêle : mystique du cosmos et mystique du son, culte des nostalgies absolues, univers de la « nuit » loyale et du « jour » trompeur.

Et ceci conditionne, évidemment, un comportement neuf, un âge nouveau dans l'évolution du drame lyrique, une révolution inouïe dans sa dramaturgie, dans ses ressorts, dans son espace et dans ses fins, dans le milieu humain auquel il s'adresse; dans sa langue musicale enfin. Tout cela fera à la fois le scandale des bourgeois rossiniens et le vertige des Nietzsche, des Liszt, des Bülow, mais aussi des Baudelaire, des Mallarmé, des Huysmans, des Villiers de l'Isle-Adam, de toute la « Revue wagnérienne ». Dissocier les éléments du philtre, dégager l'un de l'autre le littéraire, le musical et le métaphysique, serait trahir l'ambiguïté même qui constitue le visage nouveau de la musique chez Wagner.

DE RIENZI A LOHENGRIN

Sur la scène européenne, cependant, l'opéra à l'italienne garde une royauté incontestée. Les années de chrysalide, chez Wagner, voient éclore les gloires du temps, celles qui feront obstacle à sa fortune : Auber et Rossini, Halévy et Meyerbeer. *Guillaume Tell*, en 1829, suit d'un an *la Muette de Portici*. *Fra Diavolo* assied un an plus tard la carrière d'Auber. Halévy et Donizetti lancent sur le marché, la même année 1835, l'un *la Juive*, l'autre, à Naples, *Lucie de Lammermoor*, qui le fait Parisien quatre ans à l'avance. Un an plus tard, voici *les Huguenots*. Wagner, avant de quitter Paris, aura le temps d'apprendre que Meyerbeer, protecteur décevant et rival redoutable, vient d'être nommé, à Berlin, *Generalmusikdirektor*. Là-dedans, deux notes discordantes : *la Damnation* en 1846, *Genoveva* deux ans plus tard. Mais l'année même où Wagner, avec *Opéra et Drame*, établit sa charte dramaturgique, Venise — 1851 — fait un triomphe à *Rigoletto*.

Il eût été stupéfiant que Wagner, équipé comme il l'était de toutes les puissances de l'orgueil, n'ait pas tenté de se faire à son tour l'apprenti sorcier d'une pareille tourmente. De fait, il est très passionnant de confronter les dates, qui nous montrent, année pour année, Berlioz essayant et échouant, Meyerbeer bluffant et s'enrichissant, Wagner surveillant et tirant les leçons.

1829 : *Huit Scènes de Faust*.

1830 : *Symphonie fantastique*.

1831 : *Robert le Diable*.

1834 : *Harold en Italie*.

1836 : *La Défense d'aimer*.

1836 : *les Huguenots*.

1838 : *Benvenuto Cellini*.

1838 : *l'Africaine*.

1839 : *Roméo et Juliette*.

1840 : *Rienzi*.

1841 : *le Hollandais volant ou le Vaisseau fantôme*.

1845 : *Tannhäuser*.

1846 : *la Damnation de Faust*.

1848 : *Lohengrin*.

Il y a, sur la scène, grand duel romantique entre Meyerbeer et Berlioz. Mais Wagner est dans les coulisses

et ne perd pas une occasion d'apprendre comment on réussit sans se déshonorer. Structure meyerbeerienne ou spontinienne, dramaturgie des foules, matière musicale tenant de Gluck, de Weber, de Marschner, de Beethoven et Schubert surtout, et de l'orchestre berliozien, sans compter la leçon unique et décisive de *Don Giovanni* : les éléments s'unissent d'une première synthèse : celle qui nous conduit de *Rienzi* à *Lohengrin*. Dans cette tempête un homme cherche son mythe — comme le fera le siècle tout entier.

La Défense d'aimer lance en 1836 sur scène la même furie carnavalesque qu'y déploiera deux ans plus tard *Benvenuto Cellini*. Opéra « historique » ? Si l'on veut. *Rienzi* fera un pas de plus dans ce sens et silhouettera dans le mode shakespearien la première figure de dictateur populaire. Comme ont brûlé les Bastilles de Paris et de *Lodoiska*, comme flamboie chez Berlioz le Colisée devant le four de Cellini, le Capitole va flamber sur la mort de Rienzi, victime des versatilités du peuple et des déloyautés des possédants. C'est sans doute un brandon de ces catastrophes conjuguées qui tombera entre les mains de Brünnhilde, lorsqu'il faudra purifier par le feu l'Univers sans amour.

De *Rienzi* à *Lohengrin*, on voit très bien l'univers dramatique et musical de Wagner se chercher à tâtons et s'organiser par touches et retouches. Puisque, pour la première fois depuis Mozart, le drame musical relève d'abord d'une philosophie de l'existence, il importe de définir les « constantes » de cet univers, et ainsi se dégageront les nécessités internes d'une dramaturgie qui ne répond plus à des normes extérieures ou à des traditions. En 1845, avons-nous dit, après *Tannhäuser*, presque toutes les œuvres sont déjà profilées. Cela nous donne à réfléchir sur la façon dont Wagner, dès l'origine, pense distribuer ses motifs et agencer ses dramaturgies.

Le premier motif serait le sentiment profond d'une maléficité de l'Univers. Avec *Rienzi*, ce n'est encore que la versatilité populaire, la ruse des puissants, l'opportunisme du pouvoir papal. Avec l'Ortrude et le Telramund de *Lohengrin*, la constante est déjà déterminée, d'un univers souterrain, maléfique, en insurrection contre la grâce : l'univers de l'Osmin et du Monoſtatos mozar-

tiens. Ce motif doublera celui du manquement à l'amour, ce péché d'omission de l'Univers. De Telramund, nous sautons à Alberich, et d'Elsa à la malédiction de l'or, tueur d'amour.

Le second motif serait, en revanche, celui de l'amour libérateur : amour de Senta rachetant le Hollandais, amour d'Élisabeth rédimeant Tannhäuser, amour qui manque à l'Elsa trop humaine. De là nous passerons plus tard, et sur un autre plan, aux grandes figures du cycle rédempteur : Brünnhilde, Tristan et Parsifal. Mais déjà ces motifs apparaissent comme des résonances très essentielles de l'être, comme des fonctions tragiques de l'espace et du temps, dont la notion sera déterminante sur les options musicales qui devront l'assumer et la servir. Un troisième motif pourrait donc être, ensemble, celui d'un double espace humain, dont la porte serait le rêve, et bientôt le philtre. Dans *le Hollandais*, tout est amené par une chaîne de rêves — rêve du matelot, au bout duquel apparaît le vaisseau maudit, rêve de Senta, au bout duquel apparaît le capitaine fantôme, rêve du pâle fiancé Erik, qui double et renforce celui de Senta, les deux ensemble condensant l'illusion en présences; rêve enfin du fantôme lui-même pour qui le réel est songe, long et difficile à aborder. Désormais le personnage wagnérien tend à marcher de part et d'autre d'une frontière, dans une errance équivoque entre le visible et l'invisible. Dans une dramaturgie qui, depuis Weber, tend comme désespérément vers une dimension surnaturelle, l'angélisme des « libératrices » donne la réplique valable à des diabolismes douteux, auxquels ni Weber ni Meyerbeer n'auront donné crédibilité ni figure. Et la position, en deçà et au-delà de l'invisible frontière, donne au Hollandais, mi-Ahasvérus, mi-Ulysse, le galbe wagnérien décisif. Errance de Lohengrin, de Siegfried, de Wotan, de Kundry et de Parsifal : voilà le rythme qui ne se démentira pas. Un quatrième motif serait, également « pérégrinant », celui d'une autre frontière, celle-là tracée au cœur même de l'homme : entre la sainteté et la chair. Élisabeth sainte amoureuse, Tannhäuser voluptueux cherchant à Rome sa pureté perdue, fondent à leur tour une longue dynastie : celle de Tristan et celle de Parsifal. Ce n'est pas pour rien que, *Parsifal* terminé, Wagner a rêvé de récrire *Tannhäuser*,

comme s'il y discernait le sommet, *in extremis*, de quelque synthèse entre mystique et chair, et le motif fondamental de son œuvre.

Nous passerons sur un cinquième motif, que l'on pourrait dire « national ». Il aura toujours sa couleur musicale particulière. Il fera surgir, parmi les dieux, les archanges et les mortels, le Henri l'Oiseleur de *Lobengrin*, les « Minnesänger » de *Tannhäuser*, les hautes murailles de la Wartburg, et toute une archéologie de poèmes et de pierres, sur lesquelles veille la sagesse de Hans Sachs et roule l'Ouverture des *Maîtres chanteurs*, expressément désignée comme l'image du Rhin allemand.

Le dernier motif, pour cette première époque, (donc avant 1848 et le *Ring*), pourrait être enfin celui d'une position générale « insurrectionnelle » : et qu'on pourrait nommer le « scandale de l'amour ». Dans cette notion se rejoignent les révoltes politiques, les ressentiments de l'homme insulté par la femme, une sensiblerie peut-être assez complaisante aux douleurs de l'être, qui nous conduira vite à Schopenhauer, donc à *Tristan*, *Parsifal*, et aux positions sonores correspondantes.

Dans la perspective dramaturgique, nous noterons donc essentiellement la notion d'espace. C'est elle qui s'incarne le plus immédiatement dans le musical. Voici naître dans la vision sonore wagnérienne les chants de solitude d'abord. Ce sont, disposés avec une singulière insistance, les chants de pâtres, de *Tannhäuser* à *Tristan*, les chants de marins, du *Hollandais* à, de nouveau, *Tristan*. Entre-temps, le pâtre et le chanteur seront devenus des présences invisibles. L'un s'est fait la lande même, de désespoir; l'autre en plein ciel, sur sa hune, lance, d'une suspension de dominante, l'espace de la mer, et le lieu désormais des nostalgies.

Ceci ne suffisant pas sans doute, voici les espaces en mouvement — les pèlerins de la paix avec *Rienzi*, puis les pèlerins de *Harold en Italie*, devenus peuple chrétien autour de *Tannhäuser*; les chasseurs enfin, qui font la substance de presque un premier acte, les chasseurs — devenus invisibles, eux aussi — qui dessineront, dans le rêve « néantisant » de *Tristan*, au second acte, sur leurs quintes dansantes, l'aguet du monde, du réel, du faux

honneur et du « jour ». Plus tard, le Graal ajoutera aux signes d'espace ses trompes et ses cloches, Siegfried son cor, qui proprement est l'espace vacant du monde. L'espace sonore wagnérien, se distend, dès l'origine, de l'extrême hauteur à l'extrême profondeur — à cela servira l'espace acoustique des instruments. Dans cette conception, pour lui fondamentale, opiniâtement poursuivie, de l'espace entre abîmes et ciel doit renaître, dans la sensibilité dramatique contemporaine, la notion — jamais retrouvée, toujours ressentie — de l'espace grec entre homme et *fatum*.

De là se déduisent les constructions dramatiques et les moyens musicaux appropriés.

Avec *Rienzi*, drame des foules, le type meyerbeerien s'impose. Le chœur est sans cesse présent, violent, tourmenté et contradictoire : Romains, Nobili, moines, ambassadeurs des collectivités. Une violence jamais détendue pétrit tout cela dans les bruitages sommaires de rythmes meyerbeeriens. Au centre : la pièce de résistance, l'interminable ballet-pantomime, où le dictateur d'un jour fait jouer devant son peuple le viol de Lucrèce et le meurtre de Tarquin, cependant que les conjurés se préparent à tirer les poignards.

Avec *le Hollandais* tous les problèmes ont changé — sauf celui d'espace. Le drame pivote sur un rêve, sur des rêves. L'échec — comme plus tard avec *Lohengrin* — est que la position du réel, face au rêve, reste aussi faible avec Daland et Eric qu'avec un archange amoureux celle, face à Elsa, du spirituel. Wagner, dans ce *Hollandais*, inaugure une politique théâtrale périlleuse : substituer, dans les registres du surnaturel, l'angélisme à la diablerie, l'espace au décor. Du navigateur maudit à l'archange, en passant par cette Vénus, dont une comédienne demandait drôlement : « Comment dois-je me mettre ? », Wagner étudie sous tous ses aspects ce qui sera un jour le problème scénique de la *Tétralogie*.

Au centre du drame, donc, une ballade, rêve éveillé de Senta. Toute la pièce rabouterait des éléments de « réel », avant et après la ballade. Mais voici déjà des inventions « compositionnelles ». Une petite note, sur les cors de l'Ouverture, devient élément d'ubiquité : on la trouve dans le motif des fileuses, dans les danses de marins. Elle devient le signe — plus tard cela s'appel-

lera leitmotiv — de l'au-delà qui affecte ici le réel et l'irréel, et en efface les frontières.

Une vocation neuve de la musique s'institue. Pour que ce postulat se réalise, l'orchestre va se faire la matière même, l'élément cosmique de la tempête. Non pas « symphonie de tempête », comme l'opéra du XVIII^e siècle l'a profusé, mais incantation du monde. Les forces originelles soulèvent le texte, comme le bruitage magique du Théâtre de Dionysos soulevait Oreste, Œdipe ou Philoctète. Dans l'Élément s'unissent les figures de l'en-deçà et de l'au-delà. Et ceci vient directement du *Don Juan* de Mozart.

Wagner tâtonne. Les chœurs restent les éléments traditionnels. Pour les airs, ils commencent à se faire système de dialogues, selon le schéma composite du récit épique, entre récitatif, arioso, lied et aria.

Avec *Tannhäuser*, Wagner fait retour vers ses maîtres. L'insuccès du *Hollandais* l'oblige moins à louvoyer qu'à s'interroger. Le sujet est ambitieux, complexe, et la « cosmicité » recherchée s'inscrit dangereusement dans le spatial réel et dans l'histoire. La papauté, lointaine comme la grâce, Vénus et les grottes sacrales de la volupté, le Minnesang médiéval, le cadre, national entre tous, de la Wartburg : c'est sur ce plan, grouillant et multiple, que l'acte de Senta doit se recommencer, sans rêve et sans surnaturel. Cette fois — on l'a dit — l'espace est celui du chant de pâtre, celui de chœurs nomadisant. Le mouvement du divin est impliqué dans celui de l'espace et du temps, en une discohésion analogue à celle que plus tard transcendera *Parsifal*. Ensemble vocal des chasseurs : il occupe presque la moitié d'un acte. Les chœurs de nymphes sont des bouffées de volupté : ceux des pèlerins fondent le mouvement réel du drame. La dispute des chanteurs, en dépit des mouvements divers de l'assistance, est statique. Énorme est le poids à soulever, l'inertie à vaincre.

Les scènes s'organisent selon de vastes ensembles qui tiennent de l'oratorio et de l'épopée à la fois. Notre « lieu » temporel est le château où se rencontraient en tournois les trouvères — fontaine poétique du rêve. Voici les tonalités symboliques, pareilles au *ré mineur* de *Don Juan* et du *Hollandais* : au centre, le *mi* de Vénus et du Venusberg. Wagner, pour affirmer la chair dans

ce ton, en pleine cour, devant la vierge mystique Élisabeth, aura fait graver, au même air de volupté, les trois tonalités préalables — au premier acte — de *ré bémol*, *ré* et *mi bémol*. Les leitmotive futurs sont déjà plus que pressentis, profils rythmiques à résonance symbolique, dessins de faunes, blasons de chevaliers. Ils donnent au langage musical une figure déjà plus arbitraire, plus construite, plus plastique aussi. Une certaine servitude extérieure met son empreinte sur la matière sonore, conviée à des besognes précises, à des empiétements encore diffus sur le monde verbal. L'orchestre déjà est convié à un travail de souvenirs et de commentaire, qui annonce les demains tétralogiques et ceux de *Tristan*.

L'articulation n'en retourne pas moins aux grandes scènes chorales, ou aux ensembles vocaux : chasseurs, chevaliers, pèlerins, dramaturgie de foule, toujours.

Lohengrin ne nous mènera pas beaucoup plus loin. Il aura du moins fait jaillir la notion angélique de façon décisive et approfondi celle du mal. Il aura donné à Wagner l'illusion qu'un poème ramassé plairait mieux qu'une fresque composite. Il introduit ensuite la notion du leitmotiv en évolution. Lui-même enfin vantera l'effet de couleurs par enharmonie dans l'air d'Elsa : on sait quels avenir le procédé cache encore en lui.

LA TÉTRALOGIE

Des grands traités — *Opéra et Drame*, *l'Œuvre d'art de l'avenir* (ou quels que soient leurs titres) — jusqu'au faitum sur la « régénération », il est assez vain de dire dans quelle mesure ils fabulent autour d'une œuvre qui, pour finir, parle suffisamment elle-même. Qu'il suffise de constater qu'avec le *Ring*, Wagner a choisi sa formule dimensionnelle définitive de l'espace, du temps, et de leur dramaturgie musicale ou poétique. Les grands motifs de la première expérience débouchent dans leur véritable liberté. Et cette liberté s'appelle d'abord présence fluide de l'Univers. L'identité cosmique fondamentale ramasse le drame, et donc la matière musicale qui l'accrédite et l'incarne au réel — dans une sorte d'immense confrontation de l'immobilité et de l'agogique. Ici prend chair une notion « historique » de la spéculation dramatique chez Wagner.

Nous l'avons dit : toute musique, chez Wagner, est fonction d'une dramaturgie, et toute dramaturgie est libération d'un univers notionnel. Wagner, à vrai dire, — notre chronologie l'a montré — ne se débat pas sans mal entre les aventures de sa vie et celles de ses œuvres. Après 1850, il a, si l'on ose dire, sans cesse toute son œuvre sur les bras, la *Tétralogie* en travers. Il commence, interrompt, reprend, interrompt encore : comme si l'univers qu'il assume, à la fois systématique et contradictoire, s'articulait mal ou se débordait lui-même. L'arbitraire, sans cesse, se voit renié par les logiques internes d'un univers de signes et d'images, que bon gré mal gré il faudra assumer à l'avenir. *Tristan* a déjà inventé la catharsis de ce monde, que la moitié de *Siegfried* et tout le *Crépuscule* reprendront la cosmologie à l'état pessimiste d'avant. *Tristan* a déjà libéré le système compositionnel des maquis du leitmotiv innombrable, que la dernière moitié de la *Tétralogie* recule en partie vers le kaléidoscope de *l'Or du Rhin* et de la *Walkyrie*. Mais c'est la logique des œuvres qui le veut, et celle des visions. En art il ne faut pas patronner trop de symboles à la fois.

Ici, il nous faut aller au plus court. Wagner assume, dès 1850, une bonne fois, le pessimisme brahmanique tel que l'a importé en Occident Schopenhauer. L'Univers, depuis sa création, — dans l'acte même de sa création — est pourri par la volonté de puissance, sans laquelle il n'y aurait pas d'« individuation des essences ».

Le but de l'acte spéculatif (et le comportement qui s'en déduit), c'est l'anéantissement de quelque chose qui, chez Wagner, ne sera jamais absolument clair, mais sur quoi l'Orient projette au moins sa notion : la destruction, chez le vivant, de toute complicité avec l'illusion vitale. Par la méditation, le rêve détruit sa propre erreur, et, avec cette erreur, la souffrance et la désunion du monde. Pour que le schéma soit complet, il reste à organiser l'histoire elle-même de la souffrance, en un schéma de l'Histoire-en-soi, hégélien sans doute, mais détaché des fins hégéliennes.

L'Or du Rhin nous prend à la naissance marine des choses. *Le Crépuscule* nous fait vivre la fin de l'univers : ou, du moins, de ce monde de « contrat social » illusoire, que la dialectique des Puissances oblige toujours fina-

lement à mentir. En même temps s'abolit à mesure l'illusion qu'il existe un « salut par l'amour ». L'historicisme selon Hegel assume ici le pessimisme. L'instrument de la mort du monde, en un seul motif, — tour à tour « or », « tentation de puissance » (en écho dans le motif du heaume magique) et « épée » comme outil de cette puissance — laisse loin de nous les références très occasionnelles au socialisme naissant. L'or volé, vierge encore, par les « laids » à qui se refuse la puissance légitime du bien-né, devient enjeu du pouvoir. Il est maudit par un formulaire spécial en qui s'isole le leitmotiv le plus puissant de toute l'aventure. Qui veut être le maître par l'or doit renoncer à l'amour. Le Dieu, traqué par la volonté de puissance universelle, est bien obligé de voler le talisman cosmique, après d'autres, et de le perdre à son tour. L'aventure du monde est nouée. L'univers de signes et de tabous sociaux est mort. Le Dieu même est lié et il le sait. Le monde souterrain des mauvais, et le souverain traqué de l'Empyrée agitent, chacun pour son salut, les entités et les espaces. Tout n'est plus que l'unique complot : « qui retrouvera l'or et la puissance ? » Alberich procréé le guerrier Hagen. Wotan, lié dans ses pactes illusoires, suscite par ruse le guerrier qui, pour lui — et en lui désobéissant —, ira chercher l'or endormi dans la caverne. Folle utopie, où le Dieu joue le pur Siegfried, pour des fins torves dont l'innocent n'a pas conscience. Tartuferie inéluctable des éternels, fourberie omniprésente des larves : dans cette gueule d'Univers, l'Homme aventure une pureté généreuse et une faim cruelle d'amour. Qu'une déesse, fille de Wotan, et vérité profonde de ses pensées, « parie » pour l'amour, en même temps qu'elle le découvre : une sorte de rédemption bizarre se dessine. L'amour d'une déesse exilée va-t-il sauver les hommes et les dieux ? Un philtre fait de Siegfried un traître. La déesse n'a plus qu'à rendre aux eaux le métal terrible et à jeter une braise du bûcher de l'homme sur le palais des éternels.

Tout cela se tient. Ce siècle demande son mythe, et le *Faust* de Goethe semble le premier maillon d'une chaîne, qu'inconsciemment a entrevue Mozart. Le nouveau mythe est german. Mais Wotan est Zeus, Fricka est Héra, et la Walkyrie est Pallas Athéné. Erda est assise sur le trépied delphique. Archétypes toujours. L'histoire

entière de l'univers et de sa peur témoigne obscurément aux tréfonds de nos âmes. Et Wotan déchiré promène autour de lui, dans les crépuscules attendus, sans autre but que d'assister à sa défaite inéluctable, une figure de Dieu déchiré et de Christ-Siegfried, l'une et l'autre tournant en rond autour du monde. C'est bien l'univers grec resurgi. D'Eschyle, le Destin aveugle et sa violence; de Sophocle, une notion de la fidélité à la grandeur, et une divination de l'amour providence. De l'un et l'autre, cette vision d'un univers double, celui des hommes et celui des dieux, que Sophocle, en fin de carrière, réconcilie. Mais le « voyant » de la nuit lucide, Tirésias, le voyant volontaire Œdipe qui s'est arraché les yeux à son tour pour comprendre, ne sont plus maintenant que le dieu borgne, pétri d'erreur et de savoir, un « œil de jour » et un « œil de nuit ». Tout est joué. La Grèce, entre Homère et Sophocle, conquerrait cruellement son espoir, abordait presque aux rivages de la Providence. Dans la vision wagnérienne, Genèse et Apocalypse ensemble, tout est joué. L'origine contient l'être à l'avance, comme une immense complainte du rien. De l'espace, rien que de l'espace, où vont, depuis *le Hollandais*, rien que juifs errants, procédant de l'ombre et de la statue. L'homme, être vibrant, rêve traqué, amour qui saigne, se hasarde dans cette machine, et elle le broie.

On voit dès lors où Wagner nous mène, et par quels procédés il nous conduit. Don Giovanni, lorsqu'il blasphème sur le motif rythmique des diables et du commandeur, est, par ce rythme, « aspiré » dans la toute-puissance de Dieu. Mozart, par ce procédé, nous conduit au bord d'une opération dramaturgique qu'il ne poursuivra pas et qui passera inaperçue — que Wagner reprend où il l'a laissée. Il s'agit d'opérer la mue entre l'opéra spectacle et le drame obsessionnel. L'opéra mozartien, même dans ces moitiés d'actes qu'il dénomme « finales », et qui préfigurent le « bloc dramatique » wagnérien, ménage les contrastes, les repos, ces « points zéro » de la tension entre récitatifs et airs. Il est en suspension entre ce qu'on pourrait appeler la « liberté esthétique » de l'auditeur, et l'obsession wagnérienne, où il importe qu'il n'y ait jamais de détente. L'auditeur de *Don Juan*, même s'il ne sacrifie pas à l'illusion d'entendre une bonne comédie, se reprend,

juge à distance; le « *Zweiter Teil* », ce postlude d'un raffinement génial, lui rend cette liberté après l'angoisse, ce « happy end », sans lequel il n'est pas de vrai plaisir, et, en sous-main, ce sentiment que, pour Donna Anna comme pour nous-mêmes, Don Juan disparu, il n'y a plus de grandeur que dans son ombre.

C'est à nous enlever cette dernière liberté que le schéma dramatique s'acharne, après *Lohengrin* ; et toute technique désormais part de là, aboutit là. Il s'agit bien d'organiser, en abolissant nos résistances, un schéma de langage et contre-langage en qui s'incarnent les deux vouloirs : celui du monde et celui de l'homme; et de l'un et l'autre nous devons être saisis jusque dans nos profondeurs. Alors, et alors seulement, peuvent se réveiller en nous toutes ces notions originelles, tous ces états millénaires, ces destinées identiques depuis la création, inscrites en nous avec leur couleur, avec leurs signes et leurs blasons, feu, eau, philtres, imprécations, et peur. Si jamais un homme a donné par avance raison à Jung, et à son esthétique des « archétypes », c'est Wagner. Wagner veut nous faire « voyants des ténèbres », comme Œdipe voulut l'être pour savoir. Tous les moyens qu'il emploiera s'articulent à cette proposition fondamentale.

Mais en différents univers, donc par des procédés compositionnels dissemblables. L'un tentera de résoudre l'« équation tétralogique ». L'autre sera l'objet des « longues méditations techniques », qui conduiront à *Tristan. Parsifal* procédera des deux. *Les Maîtres* seront encore un autre monde.

De la *Tétralogie*, gardons quelques notions présentes : cette discohésion d'abord du monde, qui mène tout, et de l'homme qui vit, pense, organise, espère, aime, ruse ou trahit en dehors d'un schéma qui lui échappe, qui l'oblige (l'oblige à trahir, l'oblige à se mentir); tout au plus peut-il en avoir, comme Wotan, la vision inéluctable. Gardons ensuite cet enchaînement d'une sorte de temps éternel, roulé sur lui-même, qui se contemple dans la vision simultanée de son présent, de ses origines, et de fins dont l'aboutissement est comme tourné vers l'origine. Il importe dès lors que la matière de cet univers, matière sonore, se présente à la fois en figures immuables et en figures temporelles, en entités invariables et en « variants », soumis à des évolutions, incarnés en des

motifs fluides, qu'une mutation en mineur, une altération harmonique ou une modification de structure métamorphosera, inversera en son contraire, ou (selon un procédé beethovénien bien connu, celui, par exemple, des dernières mesures de *Coriolan*) démantèlera.

Dans ce déroulement d'un drame cosmique, l'orchestre charrie tout : motifs humains, comme reflétés par quelque Styx en leurs aventures transitoires, motifs des Forces qui « mènent tout »; et d'abord les Invariants : eau, feu, frêne originel, les « Traités » (ces brutes inutiles), et les malédictions nées de la faute, lancées dans le circuit et devenues entités à leur tour.

Nous disions : langage et contre-langage; langage de l'homme, avec ses phonèmes verbaux et l'univers gestuel qui l'enveloppe; langage de la volonté de puissance aveugle, avec ses phénomènes sonores — les « motifs » — et la véhémence rythmique qui les agite pendant que l'harmonie les colore de peur. Verbe et son interviennent ici dans une tension absolument nouvelle (connue seulement jusqu'ici peut-être de Schubert). L'un est le propre de la pensée humaine, de l'illusion et du jeu tragique entre espoir et désespoir; l'autre est une présence de l'élémentaire où se réanime la notion grecque du Destin. Il faudra donc chercher, dans le mouvement contradictoire des deux langages, autre chose qu'un univers monteverdien évolué, où l'orchestre « étofferait » la matière du verbe, et même pourrait à l'occasion la parodier ou la démentir. C'est entre ces deux tempêtes de la volonté de l'homme, et de la volonté cosmique, que s'installe le système d'écriture du drame universel.

On a beaucoup cité le fameux texte de la *Communication à mes amis*, dans lequel Wagner formule sa dramaturgie. Il s'agit bien de faire accéder une « situation décisive » du drame à sa « plénitude » par une chimie sonore rendant la *sensation* « présente à la notion ». La sensation (non le sentiment) — le choc physiologique à l'état pur — jaillit de l'influx sonore, et prend « part décisive » dans l'organisation méthodique d'une magie. Une « trame caractéristique » de motifs permet de jeter, par-dessus les scènes et les péripéties, de longs arcs d'allusions, de rapports et de retours. (Seul, peut-être, en littérature française, Péguy reprendra pareils procédés d'écriture.)

ture.) Les motifs seront d'abord des obsessions, éparées dans le discours. Ils ne sont pas appelés par le texte; ou du moins ils seront, beaucoup plus souvent qu'il n'y paraît, thèmes de symphonie, organisés musicalement par avance, et en vue desquels Wagner situera dans le texte ses notions et ses mots. Nous reviendrons sur cette dialectique.

Ces obsessions, à leur tour, « satelliseront » autour d'elles les motifs, — dirons-nous les « mobiles » musicaux secondaires? Les phénomènes musicaux sont liés autant qu'il se peut à des tonalités « de base » (*ut majeur* de l'Or-Puissance-Épée; *ré bémol* de l'« illusion Wallyhall », couvrant Wotan de son ombre; *mi bémol* de l'élément fluide originel, etc.). Ils s'inscrivent en nous, ajustés d'abord à des personnages, à des objets ou des notions; puis pénètrent dans les ténèbres de nos réflexes conditionnés. Là, ils régissent, en « prise directe », nos états affectifs profonds, non plus par leur dessein intelligible, mais par leur fluide. Il suffira d'un élément parfois infime du motif pour déclencher la réaction profonde correspondante. Le motif peut (un regard sur la partition le prouve) se cacher dans la masse orchestrale, éclater en pleine lumière, ou se maintenir dans quelque pénombre intermédiaire (ceci étant question d'instrumentation) : toujours il est là, pesé, exactement calculé, selon l'ordre d'efficacité qu'on en attend. De cette immense chimie de réflexes procédera pour finir l'envoûtement auquel on nous condamne.

L'incantation, jouant sur le sentiment profond de peur (sentiment « cosmique » au plus haut point), nous met, par acte de son pur, en position de « sentants », donc de « voyants ». Monsieur Croche, avec ses quolibets sur la « carte de visite de Wotan », est loin de compte; et son motif de Golaud, tout frais cuit dans les fournaies tétralologiques, n'est qu'un « blason » du Wagner de *Tannhäuser*. Même la notion de « statues burinées dans un bloc sonore » ne saisirait qu'une part de la valeur psychogénétique du motif. Le « lexique cosmologique » dont parle Adorno aurait plus de classe que le Bottin dont se gaussa Debussy. Wagner se situe beaucoup plus loin : il nous rend à un état primitif de la pensée intuitive, où le son magique, comme plus tard celui du thiasse dionysiaque, fouillait le monde pour y saisir les puissances et les notions.

De ces motifs, on a fait des dictionnaires; on leur a improvisé des noms. On a tenté de les classer. Et en effet, ils procèdent d'opérations très différenciées. Il y aurait alors les motifs de « puissances » d'abord, les invariants dont nous avons parlé; le motif formidable de la « malédiction par l'or » s'y joindrait, comme le Karma coexiste au jeu du bien et du mal. Il y aurait, au milieu d'eux, le motif originel minorisé, devenu signe d'Erda. On pourrait y joindre cet étrange dessin de quinte diminuée qui accompagne comme une ombre infernale le personnage de Hagen, ou bien les accords d'incantation qui organisent tantôt les scènes des Nornes, tantôt celles où Siegfried, après Alberich et Wotan, fait usage du « heaume magique ».

Il y aurait ensuite les motifs de notions abstraites ou incarnées en objets « animés », comme ceux qui furent, chez le Grec, le bouclier d'Ajâx, la lance d'Achille, la flèche de Philoctète. Ce seraient le cor de Siegfried, pure figure de l'espace dont prend possession une volonté; ce serait (si elle n'était que la tierce figure de l'Or, devenu désir de puissance) l'épée Notung; ce serait ce fantôme du Walhalla, dont il a été parlé; ce serait surtout cette chaîne de tierces en anneaux, qui forme l'état intermédiaire entre les motifs originels — comme celui de l'eau — et les motifs de la folie humaine — comme celui du Walhalla.

Viendraient les motifs de personnes : ils sont très complexes. Celui de Wotan, nous l'avons dit, n'est que l'ombre d'une folie — le château fort dans les arcs-en-ciel; et dans cette ombre s'agite le Dieu musicalement innomé. Celui de Siegfried lui ferait pendant. L'un et l'autre, bizarrement isolés dans la Symphonie, sont des forces errantes, l'une poursuivant l'autre. Mais on notera que le motif de la « malédiction de l'or », surtout dans une partition qui cumule les altérations harmoniques, les altérations rythmiques et la variation des intervalles constitutifs de thèmes, résonne comme une figure altérée du motif de Siegfried, et donc lui substitue, dans tout le *Crépuscule*, une espèce de sosie tragique : Siegfried apparaissant dès lors sous la double espèce de la force vierge, insolente et triomphante, et de la même force ligotée par les maléfices de l'obscur.

Un degré plus bas dans l'échelle des êtres appaia-

traient les motifs où s'impriment, l'un sur l'autre, un être humain (Sieglinde, Siegmund, Gutrune) et le sentiment dont il vit, qui l'emporte — langage contre langage — dans le grand laminoir de l'Originel. Si déjà tous les motifs « premiers » s'apparentaient peu ou prou à celui de l'or — lui-même développé à partir d'un accord parfait dans le cercle des premiers harmoniques naturels — les motifs des « Wälsungen » engendrés par Wotan s'inscrivent à leur tour dans les résonances du motif Walhalla. Le paradoxe, dans l'affaire, est cette impression d'unité formidable qui unit tous les motifs, et leurs familles, à quelque « rune » sonore première, dont tout procéderait. Il faudrait enfin envisager l'existence de motifs anonymes, d'une nature purement dynamique, anacrouses ou spasmes, qui sont, depuis *Tannhäuser* jusqu'à *Parsifal*, générateurs de tensions viscérales, et qui, comme tels, « catapultent » les leitmotive par décharges sonores, accompagnent des cris, des décisions subites, des gestes brusques, ou rôdent épars dans la partition (où ils sont si aisément visibles) pour forcer des accents ou inquiéter des mouvements et des silences. De tout cela la chimie serait plus complexe encore si l'on voulait analyser chaque élément : les grandes lignes errantes, comme vaines, les grands bras inutilement tendus vers des espaces sans issue et qui donneront, par exemple, le motif-fiction par excellence, celui de la mort d'Isolde, ou celui, à la fin du *Crépuscule*, de la « rédemption par l'amour ». On fait foi ici au lexique, non à cette réalité sonore : que le geste musical ne saisit rien.

Il y aurait donc les motifs errants, les motifs exaltants, les motifs accroupis dans leur force comme des sphinx. Leurs structures, par intervalles ascendants ou descendants, tierces, quarts ou quintes, l'enchaînement des intervalles dans le phonème sonore, disposent de nos vibrations intérieures : Siegfried avec ses deux mouvements ascendants en quarte, tierce, sixte d'abord, puis, en nouvel élan, quinte, le tout s'enfermant dans une octave; l'épée, en ses trois reprises d'élan; le Walhalla, cette massivité, désinente comme le motif générateur de l'anneau, et dont la remontée est velléité pure et fausse confiance; le motif de tempête qui est toute l'essence de Siegmund : élan bref, longue chute : chimie toujours,

chimie à dose infinitésimale ou massive, qui nous saisit, comme sous anesthésie de nos réactions volontaires.

Wagner aimait à dire que son orchestre se substituait directement, par-dessus le silence médiéval et la pastorale monteverdienne, à l'espèce d'énorme générateur magique que devait être le chœur antique, bondissant sur le sol creux et y réveillant l'entraille du monde. Sans doute : sauf à envisager qu'ici on tente de saisir, par une totalité inouïe des moyens musicaux, toutes les manières millénaires dont notre corps réagit aux sollicitations de ses peurs.

Mais ces motifs se métamorphosent. Ils sont, dans la dramaturgie des forces, les figures changeantes, sans cesse déchirées, d'eux-mêmes. Le paradoxe de la langue wagnérienne est ici la parenté inextricable du semblable et du divers. On écrirait un livre sur les figures diverses du motif « Walhall ». Rien que la scène initiale du *Crépuscule* où les Nornes, pour interroger l'avenir, relancent les mouvements originels, et scrutent dans une lumière spectrale les successions possibles de la logique éternelle, nous ferait vivre les mutations du phonème. Ce Walhalla apparaît donc dans la brume des violons divisés en septièmes diminuées et mouvements contraires : il se dessine, se profile, s'enveloppe d'une matière de feu, puis se démantèle; le motif de la malédiction surgit, formidable, comme la notification du cosmos à la Pythie : et il ne reste aux déesses qu'à le proférer, à l'unisson.

On conçoit, les paradoxes de l'un et du divers supposés résolus par le génie, quelle difficulté d'écriture se présentait. Ici, le verbe humain se trouve en face d'un vocabulaire *ne varietur*, presque d'une « centonisation » : le récit assume les motifs, sans disposer d'une marge de liberté qui dépasse celle des enchaînements. Le grand espace mélodique que l'aria ancien laissait vibrer autour de sa formule, la liberté du récitatif de Mozart, tout cela est devenu terre interdite. On se plaint souvent que Wagner, avec cette formule d'écriture, nous signifie, pour l'avenir du Drame, une esthétique du hasard. Sans cesse se posent les problèmes de jonction mélodique et harmonique, les motifs « cités » apparaissant volontiers dans une position qui leur maintient l'intégrité, ou du moins l'apparence, de leur tonalité essen-

tielle. Le motif de l' « épée », par exemple, surgit dans des espèces de « fenêtres », où son *ut* étincelle à l'intérieur d'un système tonal.

Ou bien se pose le problème des « surimpressions » : l'image simultanée, par exemple, de l'épée, celle des Wälsungen auxquels elle est destinée, celle de Wotan qui l'a plantée dans le frêne pour eux :



Ex. 1.

Le triple motif réalise, par acte magique, la présence, en un lieu et un temps idéaux, d'une identité providentielle. Ou bien c'est le personnage lui-même qui sent le motif évoluer en lui, comme la matière de son être. Voyez, lorsque Brünnhilde annonce à Siegmund sa mort, la rune brute du « Destin » s'animer, devenir un long émerveillement, se faire conscience de l'amour des hommes, intuition de la marge « rédemptrice » permise : tentation, pour la déesse, d'être celle qui sauvera. (Voir ex. 2.)

Dans un autre enchaînement se profile (*l'Or du Rhin*, 1^{re} scène) le passage d'un mot que le nain vient de saisir, à la pensée qui l'évalue et à l'acte qui le réalise. Une nymphe bavarde a révélé le pouvoir de l'Or; une autre, non moins imprudente, a trahi que l'efficacité du métal vierge était liée à la renonciation solennelle que ferait le Dieu, ou l'homme, de tout amour. Alberich calcule :

The musical score is divided into four systems. The first system is a single staff in bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The third and fourth systems are also grand staves with the same key signature and time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over a measure in the second system. The notation is typical of 19th-century musical manuscripts.

Ex. 2.

l'orchestre éveille en lui l'enchaînement rapide des notions : l'anneau tout-puissant, (flûtes, clarinettes, deux cors) par quatre vagues, puis (4/4, six tubas, deux cors,

deux trombones contrebasses), le motif de la résignation diabolique; sur un changement de clé, trois hautbois dessinent, rapides, le motif de la forge.

On a voulu trouver, d'œuvre en œuvre, dans ces motifs, des éléments cellulaires simples, sur intervalles de quarte, comme une constante d'espace :

Cloches du Montsalvat
(PARSIFAL) :



Amour naissant de Walthar
(MAÎTRES CHANTEURS) :



Engagement d'amour de
Siegfried :



Joie de vivre des apprentis
(MAÎTRES CHANTEURS) :



Ex. 3.

Il se peut. Et nous ne glisserons ici cette parenthèse que pour montrer jusqu'à quelle profondeur peuvent aller les recherches, dans ce langage, d'une unité à partir de laquelle tout s'irradie. Bien plutôt rappellerait-on comment le motif, « individualisé » au sens schopenhauerien du terme, se charge de structurer le divers en unité.

C'est d'abord cette préexistence du motif musical au

texte, à laquelle nous avons fait allusion plus haut. Même une scène aussi désarticulée que celles où s'opposent par deux fois, dans *l'Or*, Wotan et les Géants, se construit sur un retour du motif Fafner-Fasolt.

Le problème est alors, pour Wagner, de faire éclater, dans le texte verbal, les véhémences et les imprécations *au lieu désigné par la construction symphonique préalable*, non par celle du dialogue. La même structure se retrouve dans la scène de la forge. Mais ceci n'est, à tout prendre, que schème grossier. Revenons à la scène des Nornes (Prologue du *Crépuscule*), voici quatre prophéties, que balisent quatre variantes du motif harmonique (*sol bémol do bémol mi bémol, sol bémol si bémol ré bécarré*). Dans les cellules ainsi disposées, le même schéma se reproduit, toutes variations mises en compte : l'incantation des violons en sourdine, la « mise en marche » des motifs « originels », l'écho du motif du « Destin », et les naissances diverses du motif Walhalla, comme l'explicitation progressive des prophéties. Dans le même prologue, les adieux et l'échange des cadeaux entre Siegfried et Brünnhilde se font en dix « cellules » analogues, que balise, cette fois, une cellule du motif du dernier acte de *Siegfried* (« nostalgie d'amour de Siegfried ») : l'élément apparaît comme un phonème-refrain, assez semblable, *mutatis mutandis*, aux formules-cadences qui terminent, isolent et signalent les éléments de certaines compositions grégoriennes.

Et n'oublions pas dans quelle large mesure certains motifs, de par leur générosité rythmique, peuvent devenir éléments de motricité générale et conduire des pages entières de symphonie : pensons ici, entre beaucoup, au motif du cor, bien entendu, à celui du « frêne originel », qui mène le finale du *Crépuscule*, ou, en fin de *l'Or*, au motif de l'arc-en-ciel.

En fait, il devient vite assez difficile de démêler la frontière entre motif « mélismatique », motif « harmonique » ou motif « rythmique ». Des longues séquences ordonnées par le cor de Siegfried, devenu pulsation de l'espace, des « pédales figuratives » sur lesquelles se bâtissent des plans entiers de développement symphonique, jusqu'à la multiplicité individuelle des « personnages rythmiques » : toute motivation tend, ensemble, à déborder, puis transcender son support notionnel

(pour nous enfoncer dans les zones liminaires de la sensation profonde), et à créer une ubiquité du temps et de l'espace dans laquelle s'inscrive une espèce de « temps éternel », doublé d'un espace sans limite sensible. Il existe une histoire, alors déjà longue, des cellules rythmiques et de leur maniement. Bach, Beethoven, Schumann auront là-dessus établi une part essentielle de leur univers. On peut se demander dans quelle mesure les grandes ballades de Schubert, celles qui sont construites de formules rythmiques agglomérées (le *Groupe du Tartare* par exemple, ou *Ganymède*) n'ont pas été pour Wagner sujet de méditations très profondes, sinon d'efficaces révélations. Dans le *Groupe du Tartare*, on peut plus que pressentir le *Ring* (et déjà *Lohengrin*), comme on voit présager, même, une figure de *Tristan* :

Gruppe aus dem Tartarus

Allegro

Ach! Schmerz ver

- zer - ret ihr Ge - sicht

Ex. 4.

Il nous faudrait ici rappeler comment, dans sa *IX^e Symphonie* par exemple, Schubert construit tout un finale sur l'incantation d'un seul triolet et la grande respiration de quatre blanches. L'incantation magique par répétition, l'annulation du temps par l'obsession sont là plus qu'en germe, pour nous conduire à ce que Bachelard appelle des « systèmes d'instants » : notre seule chance de durée.

Nous n'oublierons pas, pour finir, dans quelle mesure cet espace sonore, qui distend les pouvoirs orchestraux dans l'aigu et le grave, entre la flûte piccolo, les violons, le trombone et le tuba contrebasse, obtient, de la technique verbale du récit, un renfort d'efficacité et une structure. La langue fournit ici la plus violente matière d'allitérations qu'ait jamais tirée de son fonds l'onomatopée allemande. S'il a été parlé de langage musical « cosmique » et de contre-langage verbal « humain », on peut se demander sur quel plan agit la rythmique verbale : sur celui du verbe ou sur celui du son. Car, sauf en des moments choisis où la partition se raréfie jusqu'à un instrument solo ou une formation de musique de chambre (et alors, le texte est devenu essentiel), la violence du langage musico-verbal accule souvent le chanteur à une articulation forcenée, où le son « juste » s'écrase dans l'opération accentuelle : à quelque chose comme un « *Sprechgesang* » : et la notion de texte devient illusoire. Ailleurs, accent signifie grappes rythmiques, procédant par trains d'ondes sans cesse relancés, à mesure animés jusqu'à une véritable strette finale. C'est exactement le système qui mènera, un siècle à peine plus tard, un dictateur délirant à un pouvoir inouï sur les foules.

TRISTAN ET PARSIFAL

A ce point de l'explication, une objection surgit, *Tristan*, et cette objection seule aurait pu faire réfléchir les wagnériens de l'époque héroïque. Car *Tristan* manifeste que le système des motifs — phonétique, sémantique et syntaxe du langage wagnérien — n'a plus cours sitôt qu'on est sorti de l'univers des phonèmes prophétiques et des apocalypses en évolution. Wagner a formellement exprimé le vœu qu'on ne fasse pas, pour *Tristan*, les mêmes formulaires de motifs, sans lesquels le wagné-

rien moyen ne peut se risquer dans la *Tétralogie*. Nous sommes ramenés par là à cette identité profonde, chez Wagner, du langage musical et de la pensée métaphysique. Un univers mitoyen s'offrira avec *Parsifal*.

Parsifal et *Tristan* naissent l'un et l'autre — l'un de l'autre — la même année dans la lumière zurichoise, au bord d'un lac. Ils procèdent d'une détresse vitale insensée, mais où s'impose, comme une revanche, la réalité physique de l'amour. *Parsifal* restera attaché à sa racine première, *Tannhäuser*, et en amorcera, on l'a dit, la renaissance. Pour cette raison, il maintient le double motif antithétique de la pureté et de la volupté, qu'il contourne une fois de plus sous les symboles d'une pieuse ambiguïté et d'une sainte incertitude, dans une dramaturgie à nouveau spectaculaire.

Tristan est, en revanche, un *Hollandais* qui rebondit beaucoup plus loin. Du voyageur maudit — compte tenu de ceux de ses pouvoirs qu'il aura légués à cet autre errant, Wotan — une vocation d'intériorité conduit à la « Nuit » d'Isolde, dans une métaphysique analogue du « rêve ». Toutes les implications tétralogiques disparaissent : le « vouloir-vivre » universel, son immense zodiaque de motifs et, plus profondément encore, l'identité, chère à Schopenhauer, entre le son et la matière vibrante de l'univers dont il est plus que l'équivalence.

Du drame grec inoublié remonte, avec *Tristan*, la vieille notion de catharsis. La destruction reste réservée au *Ring*, non encore terminé, qui porte en lui sa trajectoire irréversible et ses tarots. Comme les ménades se libéraient par une communion de violence et de sang (Jeanmaire parle ici d'une « catharsis homéopathique »), comme Sophocle libérait Œdipe et Antigone par la communion prophétique avec une Providence déjà plus qu'entrevue, Wagner pèse à ces divers poids son système de contraires. L'amour vain de Brünnhilde, que refuse l'univers, montre une autre face. Le voilà amour « vraiment » libérateur. Simplement, il libère le créé de lui-même, en l'invitant à la sagesse de l'anéantissement intérieur. Toute l'affaire est de bien disposer la marqueterie des nouvelles antinomies. Dans l'univers wagnérien, et en pleine phase tétralogique, *Tristan* et *Parsifal*, gloses marginales, seront, en diptyque, les suprêmes

tentatives de conciliation. Nous touchons cette fois aux couches les plus profondes de la création mythique wagnérienne.

Senta et le Hollandais, pour s'unir, traversaient la frontière de l'invisible, par un système de rêves d'abord — rêve du matelot de quart, rêve d'Erik, rêve de Senta elle-même —, par une fiction poétique ensuite : et tout s'authentifiait en une double mort. Avec *Tristan*, un second mythe de « passage » se dessine : et le passeur est, cette fois, le seul Tristan. L'instrument n'est plus le rêve selon Novalis, mais le philtre. Non point le philtre qui, dans *le Crépuscule*, témoignera des pouvoirs démentiels de la haine. Celui-là fera du Siegfried fidèle un fantôme, privé de son âme, dont la fidélité se fixera, par une substitution diabolique, sur Guttrune. Siegfried vide le hanap en hommage à la Walkyrie. (De ce second philtre, Wagner ne sera pas peu fier.) Avec *Tristan*, l'« erreur » de Brangäne se révèle intuition mystique, presque occultiste. Isolde vient — ironie athénienne s'il en fut — de maudire sa mère, dont la « sagesse dérisoire » n'a jamais su que « broyer des plantes et inventer des breuvages ». Or le breuvage était prévu. Infailliblement, et à son heure, il est ensemble l'amour et la mort au réel : l'amour comme mort au réel. Il n'y a, dans les deux flacons, qu'une même réalité fondamentale du vivant : et le suc mortel en fournit la vision nocturne et « aveugle ». Nous voilà retournés à Œdipe et à Tirésias. Cette mort est l'anéantissement intérieur, nuit mystique du Grec, ou celle de saint Jean de la Croix, comme on voudra : mais avec signe bouddhique. Non pas la mort physique du Hollandais ou d'Élisabeth, non le suicide universel par le brandon de Brünnhilde, mais, seul efficace, l'acte du Nirvânâ, par lequel l'individu retire du cycle de la vie la complicité de son illusion et de son désir.

Et ceci, dans la partition, va nous conduire au second « passage ». Il se fait, presque invisiblement, dans la seconde section du deuxième acte, entre Tristan l'initiateur et Isolde l'initiée. Alors se profilent, comme clandestinement, les dessins directeurs du grand duo, cependant que le motif de « jour » s'inverse, et bascule peu à peu pour former, de lui-même, avec réduction d'inter-

valle, et mutation harmonique, le motif « nuit ». Lui-même est né, au premier acte, du « *Hei unser Held Tristan* » par lequel les marins, avec Kurwenal, insultaient la prisonnière. Il a, en accord creux, fait un cri de lumière torturante à la première mesure du Prélude, au second acte. Un mouvement musical suffit à la métamorphose, un flottement universel, pareil à ce flot, peut-être, pour lequel les pharaons disposaient dans leur tombeau un navire. L'apparence qui fut « jour », « honneur », éthique chevaleresque, s'avère, telle quelle, figure



Ex. 5.

de son contraire : nuit rédemptrice, pays de nulle part, essence de l'amour initiateur, charité du Rien qui libère de la souffrance. Ici, des plages courtes de mouvement syncopé ont disloqué l'espace équivoque du « réel ». Bientôt, à l'articulation de la troisième section de l'acte, le même flottement deviendra portique de la nuit, sinon enfoncement des êtres dans la nuit : vaste substitution d'univers dans le régime de syncope, où l'accord s'allonge, devient tentacule d'un thème. C'est l'opération familière au « *Davidsbund* », la même que, dans la scène finale de *Don Giovanni*, Michel Guimard déjà identifie comme une « déstructuration du temps » (Voir ex. 5.)

Dans sa colère, au premier acte, Isolde a, par deux fois, amorcé la notion. Deux fois, elle a nommé l'amant haï, par ses deux noms : noms de déloyauté : Tristan,

Tantris, et déjà l'un était le renversement et la transposition de l'autre.



Ex. 6.

Seulement, toute une chimie d'obsessions nouvelles, fondées sur la caresse —

le demi-ton — était préparée depuis l'Ouverture : cet univers qui devait devenir celui de la nuit, où luisaient, comme des astres maléfiques, des figures qu'on pourrait définir comme des motifs hors univers. Balancement du navire, « Hei » des marins : ces expédients du « jour » situent un faux-réel, et donnent aux scènes, outre un espace, ces articulations, ces césures « accélérantes » par lesquelles la seconde moitié du premier acte devient une panique. Univers faux, *parce qu'il est fait de motifs* ; et l'un, d'une formidable puissance, forme déjà la première des charnières successives qui constituent ici la dramaturgie. C'est le motif, dirions-nous, du « faux Tristan ». Il apparaît avec son maître, sommé de venir mourir ; il apparaît dans une lumière d'épée et d'épouvante à la fois : — *fa — sol — si bémol — la bémol*. Et déjà nous le verrions volontiers (ainsi que de dominos brouillés avant le jeu) figure brouillée de ce qui constitue la matière de cet univers musical, la succession, régulière ou discontinue, des demi-tons.

Wagner n'a-t-il pas dit qu'il avait écrit *Tristan* après une grande douleur et « de longues méditations techniques » ? Partout l'affouillement du système d'écriture éclate aux yeux. Déjà le double motif de « mort », au premier acte, donnait à réfléchir ; qu'on y regarde bien : il y a le mélisme de la « mort envoyée », et le mélisme de la « mort réservée ». L'un accompagne l'« ambassade » (en style épique) de Brangäne à Tristan. L'autre est celui qu'Isolde se réserve. Dans l'univers du jour, de l'amour-haine, et du fait divers passionnel, même la mort commune est un départ de deux morts divergentes, qui ne se retrouveront plus. C'est le fameux problème du « und ».

Wagner y tient. Ce motif « poétique », où Vincent d'Indy voit une « digression sur le mot « et », dans le cadre d'un « badinage amoureux » : c'est la notion profonde de notre drame, de tout drame humain fondé sur l'amour. La conjonction de coordination « et » ne réunit rien : elle sépare; elle souligne la dualité. Toute la technique orientale de néantisation est tendue à la suppression du « und ». Comme s'il craignait que la postérité sous-estime ce thème, Wagner y revient dans *le Crépuscule*, complétant, corrigeant une œuvre par l'autre (expédient bien connu des créateurs « larges »). Lorsque Brünnhilde et Siegfried se séparent, la Walkyrie demande l'unité dans l'absence fidèle : « et ainsi seras-tu Brünnhilde *et* Siegfried ». Ici, le « et » a pour garant le philtre : la maléficité de tout l'univers. Siegfried alors souligne : « wir zwei » : le « und » est devenu le chiffre « deux ». Ceci n'aurait peut-être pas autant de résonance si le motif fondamental de *Tristan* n'était la réalisation « florale » du « und » détruit : saut de sixte, comme un cri de désir, qui retombe blessé : mais sur la tige, là où elle penche, bourgeonne la douce, la profonde, l'éternelle ascension du demi-ton, comme la pérennité de la caresse amoureuse :



Ex. 7.

On dira : il existe bien un « motif » de la chasse, un « motif » du pâtre; ces blasons, comme ceux du premier acte, sont expédients de cadre. Même le grand chant d'aube de Brangäne est une « augmentation » du motif « jour ». Pour le reste, toutes les figures possibles du motif chromatique, en renversement, en récurrence, avec ou sans lacunes du demi-ton, en incise courte, en gamme qui se perpétue, en valeurs égales ou en systèmes rythmiques. Le *sol dièse — la — la dièse — si* est à *Tristan* ce qu'est le rebond ailleurs, d'une octave à l'autre, du *do-mi-sol* d'accord parfait figurant l'or encore vierge. L'un bourgeonnait en figures multiples; celui de l'unité d'Isolde

et de Tristan est un motif sans fin, qu'il se prolonge ou se distende, se renverse ou s'anime de décharges, de « monnayages » des valeurs et des durées. Nous touchons là à ce que Wagner a formé de plus intérieur. Si un drame, chez lui, peut se jouer en symphonie pure, c'est bien *Tristan*.

Sans doute, l'instinct scénique garde ses droits; ce pont de bateau, où Isolde devant sa servante délire sa fureur, Tristan l'habite, et on ne le voit point. Un instant, pour un message de la souveraine prisonnière, le rideau s'ouvre entre les deux ponts. Tristan paraît, immobile et rongé de détresse. Le rideau se ferme. Tristan est désormais présent. Mais l'échappée sur le navire a montré encore autre chose, et les réalisations scéniques actuelles de Bayreuth l'ont compris. Un premier cercle autour d'Isolde est le rideau qui la sépare des matelots. Un second cercle est le bastingage devant lequel est assis Tristan. Un troisième cercle est l'horizon de mer. Une seule évasion se dessine : vers le zénith; et c'est dans les hauteurs des vergues, en plein ciel, que chante le marin, par deux fois, comme situant le plan réel de la tragédie. Il ne restera plus qu'à reproduire le schéma dans les coupoles de Montsalvat, et nous aurons l'espace « vertical » des chœurs de *Parsifal*. Par-dessus la consécration du calice, devant les chevaliers du Graal, il n'y a plus l'espace *et* le temps, exactement comme, dans la forêt, il n'y a plus Isolde *et* Tristan. Dans une commune éternité s'abolit l'espace lui-même. Si nous ne le sentons, Gurnemanz nous le dira.

C'est — puisqu'on ne peut tout dire — sur cette notion qu'on voudrait abandonner ici *Parsifal*. Il semble que Wagner est si sûr de son unité, si sûr, pourrait-on dire, de l'abolition en tous sens du « und », qu'il ne lui coûte guère de revenir à une figure scénique bariolée, véritable résurrection (dans cette vie où les œuvres vont parfois comme par deux) de *Tannhäuser*. Simplement, il faut saisir la grande, l'inapparente économie selon laquelle se disposent (comme chez *Tristan* les plans du jour et de la nuit), les plans du sacré et du mauvais, unis en Kundry, dépassés en *Parsifal*, séparés par Amfortas. La souffrance, cette maladie de l'être et cette fleur du mal, redevient, jusque dans l'équivoque, racine d'amour; et cette racine trempe jusqu'au mystère même du mal. Le

« et » serait peut-être ici le péché-souffrance, en suspens entre Christianisme et Orient, dans la tension maximum d'une conciliation en vain cherchée. Une espèce de diktat ramène le dogme d'une évidence de l'amour. On se rappelle que Wagner a été quelque temps poursuivi par l'étrange tentation de faire apparaître, à la fin de *Tristan*, Parsifal et sa lance. La lance guérissait aussi Tristan.

LES MAÎTRES CHANTEURS

On s'est demandé, sans doute, ce que signifient, dans ce conte, *les Maîtres chanteurs*. Ils ne sont pas pour rien la figure la plus loyale et la plus souriante de l'œuvre. Si, comme l'écrit excellemment Anne-Marie Matter, « Wagner cherche dans le Mythe », son vrai royaume, « un refuge contre les préoccupations qui hantent ses écrits théoriques », le voici pour une fois qui émerge des abîmes de l'archétype, en dépit de ces liens allusifs (celui qui ramène ici le roi Marke) que Wagner ne peut se retenir d'établir, œuvre sur œuvre. *Les Maîtres* sont issus des vieilles marottes de l'Encyclopédie : un opéra-comique sublimisé, comme *Fidelio*, comme le *Freischütz*, mais aussi comme, après Wagner, le *Rosenkavalier*. Le drame de Sachs est contenu dans la lumière du sourire : et l'amour n'y perd point. L'unité du monde s'accomplit comme d'elle-même, dans la loi d'un univers sans nains, où il ne reste de maléfique qu'un seul cuisstre amoureux. Unité de la jeunesse, de l'amour, que préservent la sagesse et le renoncement des premières vieillesse, unité des fluides poétiques qu'agite l'oiseau, et du travail où le son de l'univers se « glorifie ». Un rien de loi initiatique, comme un souvenir mozartien. Belmonte ne devra pas Constance à une supercherie, Tamino apprendra l'amour difficile, Eva ni Walther ne pourront tendre la main vers un amour immérité : l'atelier portatif du vieux Sachs, sous le clair de lune, barre le chemin des évasions. Eva est une Pamina en bonne chair, une Constance et une Léonore sans tragédies. On sourit de penser que Wagner nous versait de cette eau limpide à l'heure même où, sous le biau de Tristan, il annonçait les néants qui libèrent. Peut-être Mathilde Wesendonk eut-elle, même exprimé à contretemps, ce sentiment d'une route « saine », lorsque après la rupture déchirante elle rappela

à Wagner, sans nuances, le renoncement et la grandeur simple du vieux Sachs. Seulement, on a l'habitude des vastes cadres. La dimension « intérieure » de la comédie est le grand Reich, dans le double espace de la « Festwiese », qui en verra d'autres, et du Rhin.

WAGNER ET LA RÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL

La place de Wagner dans l'histoire des formes s'avère maintenant plus complexe qu'il n'avait semblé d'abord. Il n'y a pas de système wagnérien, mais des incarnations, chaque fois minutieusement étudiées, d'un univers. Tout cela, qui fut imité, était en fait irrecommençable. Déjà Wagner avait donné à des imitateurs possibles une leçon de relativité, en définissant l'ouverture d'« opéra ». Ouverture à trois volets, traditionnelle ? Pot pourri comme « dépliant » de tourisme, avec dégustation rapide, à l'avance, des airs inscrits au menu ? Ouverture considérée, avec Beethoven, et déjà Mozart, comme un poème symphonique qui, chez Beethoven, rendait la pièce inutile ? Wagner a écrit là-dessus ses pages les plus rassies. L'ouverture n'est pas un « genre ». Elle est fonctionnelle. Celle de *Lobengrin* ne peut avoir qu'un thème : l'archange descend, prend matière et poids, corps et capacité de souffrance. Refusé, il se retourne vers sa lumière à peine blessée. L'ouverture du *Hollandais* charrie un pot pourri de motifs dans une impression unique de tempête. Celle de *Tannhäuser* serait de type beethovénien : mais évasée en une fresque immense. Les deux pôles électriques du drame sont court-circuités et survoltés. L'ouverture de *l'Or* est la création organique du monde, avec, comme aurait dit Teilhard de Chardin, « le péché dans la molécule ». Mais celle de *la Walkyrie* est un coup de catapulte, où le destin de Siegmund prend son motif dans la figure même de la tempête. Le premier acte du monde le jette dans le lami-noir.

Et ainsi dirait-on des œuvres elles-mêmes. Si l'on peut alléguer, avec Nietzsche (et d'ailleurs non sans des réserves assez lourdes), que Wagner s'articule au dithyrambe grec, c'est en gérant, de main de maître, le patrimoine de l'oratorio sacré, de l'opéra classique et de la

chanson de geste, raccordés à l'univers mythique eschyléen, sans la lumière de Sophocle.

Dramaturgie d'ombres, de dieux ou d'entités, à laquelle le son confère tous les pouvoirs de vie : vies d'individus dans l'orbe de la vie cosmique : ce monde est en réalité une geste, et l'esprit oscille sans cesse entre celui de l'épopée et celui de l'oratorio. Le *Hollandais* est une geste mal grmée, autour d'un récit épique. *Tannhäuser* est un oratorio à incidences meyerbeerienues. Toute la structure s'ensuit. *Lohengrin*, en revanche, est un opéra. Elsa est un personnage déchiré et double, qu'enveloppe le diabolisme à la mode, manifesté sous le jour inquiétant d'un fatum. Chœurs de peuples, de vierges, airs de genre, coups de théâtre : l'ensemble est à la fois hybride et parfait.

Sautons le fossé delphique, la même adéquation de la forme au dessein fait mentir le théoricien des traités et de la correspondance. La *Tétralogie* est une geste, les *Maîtres* un Singspiel. *Parsifal* est un « mystère », mêlé de féerie médiévale, comme il se doit. *Tristan* est une vaste cantate à deux voix principales. Orchestre et voix, verbe et son se distribuent les charges affectives et sonores, et les fonctions de l'intellect. Aux marqueteries du *Ring* répond le monolithisme de *Tristan*. Tout cela fonde un immense panorama dont chacun, avec sa construction irremarquable, offre les facettes où se reflète la polymorphie inextricable du vivant. Et cela s'étend, bien entendu, aux relations complexes du langage.

Nous l'avons dit plus haut : la gageure était d'arracher le spectateur à toute liberté esthétique possible, et de le lier jusqu'en ses plus secrets états psychiques pour retrouver quelque fonds ancestral. Et cela conditionnait la genèse d'un art intégralement obsessionnel. Il semble bien difficile de séparer, dans l'expression wagnérienne, les trois puissances, conjuguées au maximum, de l'harmonie, du timbre et du rythme : et ceci sur toute l'échelle, depuis l'outrance de certains moyens jusqu'à la chimie des suggestions et des nuances. Le langage, depuis la *Tétralogie* surtout, suit en quelque mesure le sort des leitmotifs, qui portent la couleur ou la cristallisent autour d'eux. Depuis l'accord parfait arpégé, symbole des rapports introublés du monde, jusqu'aux altérations

complexes du *Crépuscule* où se désagrègent les degrés et les fonctions, et où s'offrent par le demi-ton les conduites polyphoniques les plus serrées, on peut dire que l'agrégation sonore, chaque instant, est la chimie sonore d'un état intérieur individualisé. Debussy, en abolissant les rapports de résolution, et en utilisant l'agrégat pour lui-même, tirera de cela, dans ses horizons, pour ses fins et avec ses moyens propres, le maximum de conséquences. Le phonème sonore n'est plus destiné, comme jadis, à dresser dans la succession du discours le culmen, la pointe expressive qui, unie à l'accent dynamique, élargit l'espace d'un seul affect. Ou plutôt, Wagner lui demande d'assumer ce rôle à chaque moment du développement intérieur des passions. Il lui importe que chaque son soit un état charnel qui se reconnaisse.

C'est alors dans le drame, accusés et vécus, imposés par la seule efficacité sonore et le jeu complexe ou perplexe des attractions, le poids d'une force, le poids d'un mot ou d'une prophétie, la lumière d'un élément, la montée, longuement tendue et étirée, d'un élan mystique, le choc de surprise, de colère ou de peur où se bandent toutes les forces de l'âme, la désinence psychique d'un cœur abattu, le mouvement d'une panique. Tout cela nous est apparu en son lieu. Wagner, comme tout adepte du style représentatif, comme déjà Monteverdi, est condamné à mener jusqu'à la rupture possible le langage de son temps, dans la préoccupation de l'instant individuel, de la poussière de secondes qui constitue, pour finir, l'unité toujours changeante de la durée intérieure.

Dans chaque système scénique, le plan tonal assume certaines couleurs fondamentales, sévèrement choisies, elles-mêmes attachées plus ou moins à des motifs, avec une fonction magique qui déborde la notion de symbole. Si le *ré bémol* est le ton des dieux, la cité souterraine des larves vit dans la touffeur du *si bémol* relatif. Si le *mi bémol* est la tonalité des éléments originels, le réveil de Brünnhilde, au seuil du *Crépuscule*, minorise le ton. Le mouvement profond des forces, l'appel occulte des tendances et leur évolution régissent les errances entre les tonalités essentielles, elles-mêmes suspendues entre leur dominante et leur sous-dominante, à travers les ruptures de cadences évitées, d'emprunts, d'enharmonies ou d'accords équivoques qui font surgir sans cesse

d'autres attirances, d'autres mystères, d'autres attentes, et le sentiment général d'incertitude et d'irréalité du vouloir.

L'altération qui épaissit la matière et qui lance, dans la succession sonore, d'autres affects, d'autres cénesthésies, d'autres polarités ou d'autres équivoques, joue dans une esthétique consciente du cri, que déjà a pratiquée systématiquement le Schubert du *Roi des aulnes*, de *Marguerite*, du *Sosie*, et en général (avec leitmotiv véritable de cri) du *Voyage d'hiver*. Les moments de non-ubiquité sonore, chez Wagner, se comptent, organisés entre les systèmes de retours. Ils forment, sauf lorsque toute la scène demande un maximum de repos tonal — le Vendredi Saint par exemple —, les lumières filtrantes d'une chimie d'ombre. La septième diminuée avec ses multiples attractions, la sixte napolitaine et, dans une mesure non négligeable, la quinte augmentée — celle qui éblouit Mime dans la forêt incendiée de soleil — sont comme à la découverte de leurs plus vastes pouvoirs.

Dans un orchestre que tout accule à la polyphonie — celle des éléments multiples de l'univers, celle des contradictions de l'univers et du cœur des hommes —, le style s'efforce vers une fluidité de rien qu'enchaînements, une polymélie en évolution incessante. Ici, le manque de repos est la condition même de l'incantation; l'involution qui emprisonne toute chose est le lieu même des états obsessionnels. Aux deux pôles de la lumière et de la nuit, diatonisme et chromatisme balisent un espace sonore « total ». Le jeu des degrés secondaires ménage celui des duretés et des matités. Accords incomplets, accords suggérés, qu'une touche de timbale « place » ou maintient à travers les aventures sonores, bitonalités latentes, brouillards de trémolos, papillonnement de traits rapides, d'anacrouses violentes où sonnent comme en passant des altérations fugitives mais efficaces, séquences quasi atonales où la matière se tourmente et nous suspend sur rien que de l'irrésolu — tout ceci dans une référence tonale qui reste l'essentiel du système des valeurs : il serait vain de vouloir fixer, même en raccourci, les mille opérations allusives, toutes liées à un cas, à un lieu, chacune son propre problème et sa solution unique dans le creuset d'un timbre, qui concourent toutes à gouverner en nous des résonances

physiopsychiques, en termes simples, à « accrocher » en nous la chair.

D'autres ont dit excellemment (cf. Gisèle Brelet, « Temps musical », n° 11), comment, d'un « temps rationalisé », harmonieusement équilibré dans différentes formes de lui-même, Wagner nous fait accéder à la durée immédiate de la conscience. Le paradoxe est ici que la sonorité est à la fois l'élément de l'excitation et son obstacle. « Le désir infini s'actualise dans les sons malgré les sons, ... la sonorité, cette apparence, se brise parce que la durée vitale la déchire; ... l'intelligence qui découpait et informait le devenir est maintenant débordée par son flux, et ne sait que le refléter; la sonorité s'efface au profit d'un pur dynamisme, ... la mélodie se perd dans l'indéfini, et ne sait plus se poser périodiquement sur des accents, sur des cadences; elle fuit le repos de la symétrie, tout ce qui fixe, détermine, enferme. »

Mais elle enferme justement par là la chair, en dépistant tout contrôle de la pensée. Aussi « voit-on des accords harmoniquement consonants ou peu dissonants devenir très dissonants dynamiquement, et produire un effet d'autant plus déchirant qu'ils revêtent la forme d'accords simples ».

Dissocier, et réassocier le moment, d'avec — ou avec — le moment : de cette opération fondamentale procède le jeu, infiniment divers, tantôt subtil, tantôt brutal, de repos, de ruptures, de répit, de silences, d'exaspérations, de longs spasmes jaillis et démultipliés jusqu'à l'orgie. Le prisme de ces moyens oscille entre des limites aussi lointaines que l'espace qu'il importe de saisir : pédales d'un côté, figuratives ou non, et toutes obsessions : voyez le prélude de *l'Or* où le mouvement du monde se crée en partant de l'immobilité, et déjà dès les premières mesures s'agite invisiblement des entrées successives des huit cors. Il étale l'accord parfait sur 137 mesures, les degrés de l'échelle harmonique s'agglomérant et s'« acquérant » peu à peu, avec la lenteur du monde. On se rappelle la longue pédale du second acte de *Tristan*, isolant la troisième section, où le temps commence de s'abolir, cependant que déjà la syncope le désarticule, et que la variation du motif le baptise nocturne, comme par une inversion générale de l'univers. Il y a tous ces

trilles d'accords comme des pédales frémissantes; ou bien, à l'autre bout, les déchirements du moment : les appoggiatures flagellantes du prélude, au second acte de *Tristan*, les grandes fusées d'anacrouses, les trémolos, ou les cascades après cri, où le temps de l'affect dramatique se ravage à l'avance, se ramasse pour l'anticipation, au creux de l'instant, d'un avenir total, fascinant et irréversible, qu'il brûlerait déjà de prévenir.

Si quelque chose est d'avance proscrit, c'est — sauf dessein précis — la symétrie, la période équilibrée. Ou plutôt la symétrie devient autre. Elle s'insère dans d'autres systèmes de symétrie plus vastes, procède par symétries concentriques, toutes en mouvement (ici plus que jamais on pense aux *Mystères* de Péguy). Il en est ici comme de ces chaos de moraines, entre glacier et aiguilles véhémentes — pur désordre apparent de puissances que, du pic, ou d'avion, on découvre en leur dessein, comme un contrepoint de lignes harmonieuses : élégances royales toutes raccordées à leur lieu sur l'échine fondamentale de la chaîne.

L'unité des ruptures est vaste, mais présente; l'équilibre des blocs a pour modèles — mais dans une infinie distension — ces « blocs » miniaturés des finales mozartiens dont nous parlions. Wagner y dispose aussi ces autres blocs, parfaitement travaillés, que sont les grands festivals symphoniques : Adieux de Wotan, Siegfried sur le Rhin, ou sur sa civière, morts d'Isolde ou de Brünnhilde, même ouvertes sur une espèce d'au-delà sonore qu'on n'atteindra point. Si le rythme du discours est rupture, si l'orchestre procède par proliférations et amplification de cellules sommaires, jusqu'aux points d'exaspération que commande la dramaturgie du cri, le moment vient toujours, dans le détail ou dans l'ensemble, d'une plage de paix. Alors se rétablit, dans quelque fond de notre conscience, l'ordre secret, le message confidentiel dont Wagner, sciemment ou non, ne perdra jamais ni le rite, ni la nostalgie. Un accord du *Crépuscule* donne, altéré ou non, la réponse exacte et convenable à un accord, depuis longtemps oublié, de *l'Or*. Bruckner pratiquera ces dentelles géantes.

Il faudrait dire maintenant le plus long de tout, et citer mesure après mesure : les musiciens d'écoles nouvelles y auront trouvé maintes confirmations, à l'avance,

de la « Klangfarbenmelodie ». Il faudrait voir le motif, ses satellites, ses éléments mêmes, et leurs développements, se modifier de l'intérieur par les mutations des timbres. Ici, il ne suffit pas d'alléguer, par exemple, la surprise sonore fantastique, dans *l'Or*, des dix-huit enclumes cernant l'espace de la scène, invisibles, jumelées, selon les dimensions, et l'éclat du timbre, en trois groupes de trois, trois de deux, un dernier groupe de trois; là-dessus enchaînent les cordes et quatre cors. Ces sortilèges se retrouveront dans les scènes du feu, ou dans le grand frisson du quatuor, en dix-huit parties, par lequel Donner chasse les miasmes du meurtre du Fafner devant le Walhall; ils se retrouveront dans une division et une ubiquité analogue des harpes, amenant le motif d'arc-en-ciel, douze arpèges sur six harpes.

Plus profondes sont les autres résonances, et moins spectaculaires : ces quarante mesures de quatre, puis cinq cors bouchés, dans Nibelheim, pour l'acte magique; six altos « épaulant » le son, ou bien, sur les accords du Prologue, dans *le Crépuscule*, cette marqueterie des groupes dialoguants, cors+clarinettes, hautbois, tubas+bassons, flûtes, le dialogue se modifiant, de couleur en couleur, à l'intérieur de cette prophétie terrifiante. A la mort de Siegfried, autre éveil, si l'on peut dire, stupéfaction du guerrier frappé à mort, et qui s'étonne : un accord, *forte* — celui de l'éveil de Brünnhilde, sur trois hautbois, trois clarinettes et trois cors; le suivant, *pianissimo* sur les quatre trombones et le tuba contrebasse, avec, *pianissimo* toujours, trois trompettes, trois flûtes et le cor anglais : le *pianissimo* de l'effarement s'animant et s'effritant sur la volée d'arpèges de trois puis six harpes, *crescendo*; et tout s'effile vers un trille des seuls violons, échangeant les temps avec les harpes. Après reprise du système, à la treizième mesure, nouvelle montée à partir du silence, comme d'une perplexité mortelle, du *mi-fa-sol-sol*, par trois hautbois, trois clarinettes, trois trompettes, et frémissements d'altos, où vient s'inscrire de nouveau la vague des harpes, *crescendo*. Tout converge vers le cri, d'où redescendent les cordes seules. Mais à telle page de *Tristan* nous verrez l'orchestre écarteler, entre la voix d'Isolde et le hautbois, sur le plan de la pure minutie, les deux parts déchirées du motif « floral » tel que le fixe le Prélude, ici plus loin encore que le

« und ». On a vite fait de dire que chez Wagner « quand tout se gâte, les trombones arrivent ». On se place plus près du réel quand on note que, dans cet orchestre fouillé jusqu'au plus subtil, ordonné dans les irisations comme dans les orages, Wagner atteint, à force d'identités sonores, une sorte d'« En-soi des choses » — le mot est d'Ernest Bloch — par « isolement du mouvement sonore dans l'objet ». On fait grand cas du « bruit » wagnérien; on en fait moins de son art des silences, moins encore de la façon dont il « étend », le mot est encore d'Ernest Bloch, « ses vagues vers le silence »; avec les gestes tentaculaires d'Isolde et de Brünnhilde brisées. C'est peu de dire que Wagner a isolé les couleurs intrinsèques des instruments « à découvert », inventé des timbres graves, approfondi de façon luxueuse l'art des groupes d'instruments en position architecturale, comme aussi celui des amalgames de timbres; qu'il accuse par la division des instruments le sens, découvert peut-être chez Schubert, de la disposition des accords, illuminée par le jeu des timbres sur les différents mouvements des enchaînements; qu'il projette sur le devenir symphonique, comme sur le simple énoncé d'un motif, un « projecteur » de timbres qu'à Bayreuth souligne et anime le mouvement de la lumière pure dans les espèces de galaxies qui représentent ce que fut jadis le décor. C'est peu de dire qu'il a exploré comme avant lui personne les sons « bouchés », les pianissimos des vents graves, et institué, avant Debussy et de plus jeunes, de véritables leitmotive de timbres. C'est l'inextricable emploi de toutes ces efficacités sonores, c'est la précision de tout dans une somme finalement inappréciable et apparemment confuse, c'est l'organisation scrupuleuse et raffinée de ce qui doit paraître, ensemble, le désordre (pour nous) et l'ordre supérieur de l'univers — c'est en bref l'arc-boutement de toutes ces puissances du son, qui rend témoignage de l'art wagnérien. Qu'on mette face à face les deux partitions de l'*Eroica*, en sa marche funèbre, et du cortège funèbre de *Siegfried*, on mesure le chemin parcouru. Qu'on scrute, dans un de ces levers de soleil qui gaignent les grandes actions tétralogiques, ces ondes stationnaires de quatre trombones, passant aux cordes basses — mais les huit cors, énonçant le motif de *Siegfried*, reprennent l'onde à leur tour. Sur

l'onde maintenue, voici les systèmes de canons qui s'inscrivent, violons, violoncelles, hautbois. La suspension du temps s'anime par triolets en vagues ascendantes, violons, flûtes, clarinettes : tout cela s'enflant vers le motif Siegfried — six cors, quatre trompettes — et les lumières de flûte, hautbois, clarinette et cor anglais. La lumière alors se précipite vers un « Siegfriedmotiv » trépigné, la partition allumée désormais de bout en bout, où s'inscrit le galop de Walkyrie. Sur l'accord, *fortissimo*, de tous les instruments, se hurle la première note du motif de l'amour : et le motif se trouve, subitement, isolé, en plein silence, en plein vide, en plein espace du ciel, ou du rien, ou de la solitude humaine terrifiante qui l'attend.

WAGNER PRÉCURSEUR

Le paradoxe wagnérien est trop proche encore de nous pour qu'y transparaisse la vieille loi commune à tous les créateurs : l'essentiel de leur œuvre est d'abord ce qui épouvante, puis révèle, par quelque trait d'abord invisible, la prophétie d'un avenir irréalisable sans eux, mais irrecommençable par un autre.

Nous n'en sommes plus aux temps où l'on flétrissait, chez Wagner, le chromatisme comme un procédé facile pour « harmonistes pauvres », ou, comme une décadence quasi érotique, la démarche vers l'altération et la liquéfaction des fonctions. Il fallut les deux évasions française et allemande, désormais devenues deux pôles de l'effort musical, pour que Wagner fût envisagé non plus comme celui entre les mains de qui s'est déprécié un langage (ou bien qui l'a rendu caricature de lui-même), mais le précurseur, arrivé à sa mort avec un langage neuf en vue. Réaction française, portée par la vague du modal, avec toutes ses ouvertures, du folklore à Messiaen, renforcée par la libération de l'accord intronisé à l'attitude d'une personnalité, la continuité de ces entités souveraines étant sauvegardée par des rapports purement qualitatifs. Réaction schönbergienne, portée moins par le sens tactile des choses que par une décision de l'ordre logique, d'ailleurs inévitable. Ici, une pensée très ferme cerne le problème en ce qu'a de paradoxal le maintien d'un système sonore dans lequel l'accord, instable et sans

référence — ou plutôt à références sans cesse changeantes — enchaîne doute tonal sur doute tonal, annihilant dans ses enchaînements le principe même à partir duquel il s'y oblige. « Accords vagabonds », disait Schönberg, « indifférentisme fonctionnel », dit-on encore. Le protéisme de la tonalité incertaine et de l'accord flottant est sans doute, en vue d'un certain but dramaturgique dont nous avons parlé, et en vue de ce but seul, l'instrument expressif d'un perpétuel « devenir », qui est l'histoire mythologique du monde. Nietzsche n'a-t-il pas noté que la « justesse d'expression » le cède finalement à ce qu'il appelle la « force de pressentiment » ? Mais, ce monde aboli, le système est intransmissible : dans une symphonie surtout qui représente, depuis le classicisme, une formule de stabilité statuaire. Leibowitz va droit. « Chromatiquement, tout s'arrange toujours. » La tonalité, pour accéder au surespace, se déborde : seulement « toute agrégation se justifie à partir de la gamme chromatique » ; pourquoi ne pas, par-delà le bien et le mal, envisager les douze demi-tons comme libérés des servitudes résolutives, à charge de leur trouver des normes de continuité, en vue d'architectures et de tensions neuves ? Autour guettent déjà les sonorités innombrables et les innombrables bruits, mélodieux ou non, qu'offre la nature, et dans lesquels se désintègre, pour des nébuleuses neuves, et se multiplie, pour de nouveaux agrégats, la présence sonore de l'univers.

Il serait injuste d'en rester là : et Wagner, nous l'avons dit, ambitionnait bien plus une révolution poétique, qu'il n'a pas faite, qu'une révolution sonore, dont il a été l'instigateur. Après tout, ce sont les poètes, et d'abord Baudelaire, qui ont découvert Wagner. Nous avons dit ailleurs comment le mythe wagnérien a, non seulement consacré en Allemagne, mais répercuté vers la France, une dramaturgie du sacré. Oratorios, messes, apocalypses, cantates d'après Péguy et Claudel, pour ne rien dire d'une certaine veine « magique » qui ne cesse de s'affirmer depuis *le Sacre* ; tout cela, et déjà *Pelléas*, est une vague encore du cataclysme wagnérien, tel que, par une jouvence paradoxale, il se rajeunit à mesure qu'il se démode.

Mais il y a plus : ce serait à dire ailleurs, si la musique

d'avant-garde ne trouvait là son appui le plus efficace. De Wagner procède toute l'esthétique mallarméenne, aussi bien dans sa conception d'un langage « sans résolutions », que dans sa conception du poème « absolu », le fameux « Livre ». Ici Mallarmé prend à son compte, et répétrit les notions d'espace astronomique, de rythmes ondulatoires. Peut-être n'est-il pas abusif de dire, comme Daniel Charles, qu'il institue en fait, poétiquement, l'univers de la « série ». Du *Coup de dés*, on arrive vite à l'espace vers lequel se rue présentement tout l'effort de conquête de musiciens, qui ne sont pas pour rien fils du siècle de l'atome déchaîné. Wagner était trop attaché au tonal pour soupçonner l'âge du « total chromatique ». Il a suffi à de plus jeunes de l'y cueillir.

Marcel BEAUFILS.

BIBLIOGRAPHIE

Compte tenu des ouvrages traditionnels :

Houston Stewart CHAMBERLAIN, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1899.

Carl Friedrich GLASENAPP, *Das Leben Richard Wagners*, Leipzig, 1894-1911.

Albert LAVIGNAC, *Le voyage artistique à Bayreuth*, Paris, 1897.

Henri LICHTENBERGER, *Richard Wagner, poète et penseur*, 2^e édit., Paris, 1948.

Jacques-Gabriel PROD'HOMME, traduction des *Œuvres dramatiques* de Wagner, Paris, 1922-1927.

Traduction des *Œuvres en prose*, Paris, s.d.

Édouard SCHURÉ, *Le drame musical*, Paris, 1875, 2 vol.

Rappelons :

H. BARBIERI, *Richard Wagner et Baudelaire*, thèse de doctorat, Toulouse, 1956.

Marcel BEAUFILS, *Wagner et le Wagnérisme*, Aubier, 1946.

Paul BEKKER, *Richard Wagner. Das Leben im Werk*, Stuttgart, 1924.

BOURGUÈS et DENEREAZ, article dans « La Musique et la vie intérieure », Lausanne-Paris, 1921.

René DUMESNIL, *Richard Wagner*, Paris, 1954.

P. W. JACOB, *Wagner und sein Werk*, Ratisbonne, 1952.

Zdenko von KRAFT, *Richard Wagner, une vie dramatique*, Paris, 1957.

Thomas MANN, *Souffrances et Grandeur de Richard Wagner*, Paris, 1933.

Anne-Marie MATTER, *Richard Wagner éducateur*, thèse de docteur, Lausanne, 1959.

Ernest NEWMANN, *Life of Richard Wagner*, Londres, 1933.

Guy de POURTALES, *Wagner, histoire d'un artiste*, Paris, 1932 (romancé).

Marcel SCHNEIDER, *Wagner*, Paris, 1960.

Pour l'influence de Wagner sur la poésie française et en particulier sur Mallarmé :

Suzanne BERNARD, *Mallarmé et la musique*, Paris, 1959.

Nous n'aurions garde d'oublier cette mine de documents précieux jusque-là inédits :

Ludwig STRECKER, *Richard Wagner als Verlagsgefähre*, B. Schott, Söhne, Mayence, 1951,

ni enfin l'indispensable chronologie qu'a publiée aux Éditions du Festspielhaus Otto Strobel :

Richard Wagners Leben und Schaffen, Bayreuth, 1952.

GIUSEPPE VERDI

GIUSEPPE Verdi, l'homme, l'artiste et ses créations, constituent un phénomène purement et pleinement italien. Comprendre et apprécier ce théâtre est absolument impossible si l'on ne fait revivre et palpiter, autour de l'homme et de son œuvre, toute l'effervescence de la vie italienne au xix^e siècle. En effet, le phénomène Verdi n'est pas seulement musical. Vouloir considérer son théâtre (Verdi représente d'abord et avant tout le théâtre) comme un chaînon historique, un simple élément dans l'évolution du théâtre lyrique italien et mondial, c'est mal poser le problème. Pareille erreur est précisément à l'origine des divergences d'interprétations et de jugements, où les enthousiasmes excessifs voisinent avec les condamnations hautaines, les manifestations d'idolâtrie avec les attaques.

Le phénomène Verdi n'est pas purement musical ou, du moins, il ne se limite pas à cela. S'il incarna le mélodrame italien au xix^e siècle, ce ne fut pas d'une manière symbolique ni seulement après sa mort, ce fut au contraire de son vivant et tout à fait concrètement qu'il sut en exprimer l'esprit et la substance. Verdi, c'était le mélodrame. Cela est si vrai que, si l'on s'intéresse encore de nos jours au mélodrame italien du siècle dernier, c'est à son théâtre qu'il est logique de se référer en premier lieu.

Verdi représente une certaine forme du mélodrame, la seule possible à cette époque, en ce lieu et à ce moment précis de l'histoire. D'ailleurs, le mélodrame italien du siècle écoulé ne fut pas un phénomène exclusivement musical, mais également social, historique, culturel, l'unique et le meilleur moyen de donner libre cours, publiquement et parfois même de façon subversive, à une propagande patriotique, militaire, nationaliste, libertaire, révolutionnaire, libérale, jacobine, bref à une propagande dans l'esprit du Risorgimento.

Pour se dévouer corps et âme à cette œuvre-là, il

fallait un musicien inculte, rude, instinctif, honnête, rigide, ignorant les subtilités psychologiques et le raffinement des manières.

Tel fut Verdi à ses débuts, et tel il voulut demeurer jusque dans sa maturité et ses vieux jours, lui qui dissimulait une culture et une richesse de moyens lentement acquises mais qu'il ne voulut jamais admettre ni reconnaître, lui qui ne cessa de répéter les déclarations enflammées de sa jeunesse : inconvénients de la culture et de l'étude, nécessité de ne pas écouter la musique d'autrui et de rester fidèle à sa propre sensibilité, fût-ce à ses risques et périls et jusqu'à l'ostentation de la vulgarité; refus de tout ce qui lui était suggéré par le contact avec certains mondes plus ouverts et plus vastes que le sien, plus tourmentés, plus riches, même s'ils étaient moins courageusement productifs, et surtout plus nettement orientés. Sans même accepter la discussion, il refusa toujours de se soumettre à un programme; en effet, cette attitude eût été contraire à son esthétique de la sincérité, seule justification, à ses yeux, de la création artistique.

Verdi n'a écrit ni mémoires autobiographiques, ni traités d'art théâtral ni essais. Il n'en eût pas été capable, ne possédant ni la souplesse de style ni la préparation culturelle et esthétique nécessaire. Il nous a laissé son œuvre et une correspondance qui s'enrichit de jour en jour. Mais la valeur d'une correspondance est, bien entendu, des plus relatives. Une lettre peut témoigner d'une extrême sincérité, mais aussi d'une sincérité passagère. Elle n'a pas et ne prétend pas avoir la portée d'un écrit destiné au public. Elle peut refléter un ressentiment momentané, un mouvement de colère, une émotion incontrôlée. Elle n'est pas un document irréfutable. La suivante peut la démentir. Une lettre ne peut être qu'un indice. Un indice qui révèle un caractère à qui sait le déchiffrer.

Précisément, Verdi est une personnalité, un homme qui a vécu et qui a jeté (c'est bien le seul mot qui convienne) un certain nombre de mélodrames sur la scène. Vouloir juger leur valeur du seul point de vue de la technique et de l'exégèse théâtrales serait une naïveté. Ses mélodrames, de même que ses lettres, doivent être considérés comme des témoignages nous permettant de faire revi-

vre toute une période de l'histoire sociale et culturelle de l'Italie. Tant mieux si l'on y distingue parfois des valeurs universelles qui dépassent l'époque, mais juger la portée de toute l'œuvre en fonction de ces seules valeurs équivaldrait à ne pas comprendre Verdi, homme avant d'être artiste, et artiste dans la mesure où il est homme. Nous ne pouvons et ne devons pas détacher de son abondante production les œuvres « majeures », pour négliger les « mineures ». Son œuvre ne peut être considérée qu'en bloc, avec ses clairs-obscurs, ses défauts mais aussi ses glorieuses illuminations. Ses défauts sont indispensables à une révélation complète de ses qualités. Bref Verdi ne peut et ne doit pas être jugé. Qu'on l'aime ou qu'on le déteste, il faut avant tout le comprendre en revivant avec lui la vie italienne d'un siècle qui fut le sien et qu'il représente dans sa totalité, avec ses grandeurs et ses misères. D'autres artistes voulurent s'élever au-dessus de leur époque, l'orienter vers des idéaux qu'ils étaient seuls à entrevoir, pour peu que ce ne fussent pas de pures utopies : promouvoir et soutenir des réformes, des révolutions, des réactions. Verdi fut l'homme de son temps, de son milieu, enraciné dans sa terre natale, lié aux hommes qui l'entouraient, à la fois fascinant et dominé par un public auquel il s'adressa toujours comme à l'unique juge reconnu et admis par son honnêteté d'artisan.

Il ne voulut rien enseigner, parce qu'il ne voulait rien dire de nouveau. Il ne résolut pas de problèmes, parce qu'il ne s'en posait pas. Il n'innova pas car il se refusait, pour ainsi dire, à la méditation. Il n'étudia pas le théâtre lyrique dans son essence ; il n'eut donc pas d'idéologies à défendre, à soutenir et à propager. Avec la même sincérité il ne comprit pas, avant de les rejeter, les idéologies des autres, parce qu'il évitait même de penser aux problèmes qui leur avaient donné naissance : qu'il s'agît des idées révolutionnaires de la nouvelle génération en Italie, ou bien des théories esthétiques formulées en Allemagne par l'élite intellectuelle, à l'époque où Verdi rencontrait le succès populaire dans sa patrie, ou même simplement de certaines idées formelles qui s'imposèrent en France pendant un temps.

Verdi n'en était pas capable. Il lui manquait le goût de la spéculation, la culture lui faisait défaut, tout comme

lui manquèrent par la suite les contacts fructueux avec des collègues, avec des élèves (il n'en eut qu'un : le fidèle Emanuele Muzio, compositeur médiocre mais qui excella à diriger les œuvres du maître). La dureté de son apprentissage exaspéra les tendances naturelles d'un caractère rude auquel répugnaient l'intimité, les effusions, la discussion. Il était donc privé, et se privait lui-même, des bienfaits du commerce spirituel. Plus tard, dans ses années de maturité et de vieillesse, l'isolement (il s'agit d'un isolement spirituel) devint une habitude chère à l'« ours », comme lui-même aimait se laisser appeler par de rares intimes. Cette culture, cette connaissance des autres courants artistiques qu'il avait acquises peu à peu sans en rien dire, sans en faire part à qui que ce fût, et un peu à tâtons, sans méthode, il aima les dissimuler, presque comme s'il en avait honte. Il en donna un témoignage concret dans ses dernières œuvres, des œuvres concentrées, au *tempo* ralenti. Jamais il n'admit cette culture. Il refusait même d'en parler. Mais le fait qu'il se rapprocha d'Arrigo Boito, le tenant du romantisme allemand, qui deviendra par la suite le librettiste unique des derniers chefs-d'œuvre de Verdi, n'indique pas seulement une soumission du plus jeune au vieux maître admiré. Ce rapprochement marque aussi et surtout une concession du plus âgé, une façon tardive de s'ouvrir à des exigences spirituelles et culturelles qu'il avait voulu renier mais qui, à la fin de sa longue vie, le contraignaient à l'adhésion, fût-elle circonspecte et limitée, sans enthousiasme et commandée par la raison.

Cependant, même au cours de cette transformation lente et prudente, Verdi continuait à être l'homme de son temps et de son pays. Il avait été le musicien patriote de sa jeunesse, celle de 1848. Il s'était même laissé attirer par le jeu parlementaire, quand il lui était apparu que siéger dans une assemblée, aux côtés de Cavour, était le devoir du plus célèbre musicien italien. Puis, les enthousiasmes patriotiques s'étant apaisés dans la possession plus ou moins heureuse d'une réalité nationale, politiquement soutenue avec plus ou moins de bonheur, Verdi s'était employé, avec la société italienne qui était la sienne (celle de l'Italie du Nord), à reconstituer un patrimoine culturel et artistique, que les haines bellicistes avaient diminué, appauvri, restreint. Il était parti

à la conquête de l'Europe; quoi d'étonnant si, à son tour, il avait été conquis par elle, entraîné dans cette sorte d'osmose où apparaissaient, en surface, comme un bouillonnement, les vaines luttes verbales et les polémiques de presse entre partisans de l'avant-garde et tenants du passé, entre partisans de Wagner et de Verdi, entre nationalistes et xénophiles, mais qui, en profondeur, n'en contribuait pas moins utilement à préparer un riche terrain d'entente : celui qui porterait les fruits de la collaboration entre Boito, l'ancien fanatique de l'avant-garde, le romantique, le bohème de la *scapigliatura*, le poète-musicien ou le musicien-poète (et, qui sait, peut-être ni l'un ni l'autre) et le maître de chapelle de la province de Parme. Ce dernier se reconnaissait (en théorie) pour maîtres Palestrina et Marcello, mais il n'était au fond que la « version XIX^e siècle » du musicien napolitain du siècle précédent, riche d'un métier qui lui venait tout droit de ses ancêtres. Une sensibilité naturelle et raffinée lui ouvrait l'esprit aux suggestions les plus diverses, venues des horizons les plus lointains comme des plus proches, de partout enfin où régnait la musique, du moins en tant que réalité immanente et non en tant qu'illustration de théories souvent trop purement intellectuelles, ou qui paraissaient telles à cet artisan très pur et sincère.

On a reproché à Verdi, en lui en attribuant la responsabilité, la totale incompréhension de la musique instrumentale (musique de chambre et musique symphonique) qui domina, en Italie, la première moitié du siècle. Certes, Verdi fut un musicien de théâtre exclusif et sincère : d'abord spontanément, en raison de sa sensibilité naturelle et de son tempérament de dramaturge-né, puis par fidélité aux idéaux de la jeunesse, lui qui s'acharna presque à dénier aux Italiens et avant tout à lui-même, toute possibilité vraiment créatrice en dehors du mélodrame. Mais si, dans ses jeunes années, cette attitude était naturelle et irréfléchie, dans sa maturité il était passé maître dans l'art polémique.

Aux affirmations sans nuances qu'on retrouve dans ses lettres ne correspondaient plus les faits parce que son œuvre s'enrichissait d'une nouvelle recherche symphonique, d'une nouvelle sensibilité instrumentale, qui détruisait chacune de ses affirmations (fût-ce la plus violente) sur la primauté donnée au chant pur, et finissait

par se risquer, presque par jeu, dans le quatuor. En Italie, il ne fit jouer ce quatuor qu'en petit comité, mais il le présenta ensuite officiellement à Paris, non sans orgueil, comme pour solliciter une nouvelle marque d'estime du public international, sur lequel il comptait jalousement pour prendre sa revanche, hors de son pays, sur l'hostilité et l'incompréhension qu'il reprochait aux Italiens de marquer à son théâtre et à son art.

Le phénomène que constitue l'hostilité de Verdi envers les œuvres instrumentales mérite quelques explications. C'est peut-être sur ce point, en effet, que l'attitude du musicien s'affirme avec le plus d'évidence dans un certain contexte, tout au moins si l'on replace ce phénomène sur le terrain historique et social où il prit naissance, ce qui ne semble pas avoir été fait jusqu'à présent. Le fait est que Verdi fut, sur ce point également, l'homme de son époque. Une époque à laquelle il n'imposa pas de théories esthétiques mais dont il accepta la réalité toujours avec le même courage.

ÉTUDES MUSICALES

A l'époque où il aventurait ses premiers pas dans le domaine de la création musicale, l'Italie ne se bouchait pas tout à fait les oreilles à la musique instrumentale, notamment cette Italie du Nord dont Verdi fut le produit parfait, quoique d'origine paysanne. Il naquit le 10 octobre 1813 aux Roncole, fut élevé à Busseto, dans la province de Parme, et initié à la musique par l'organiste Baistrocchi et par Ferdinando Provesi. Ces modestes musiciens de province ne pouvaient que le nourrir d'idéaux abstraits touchant une musique sacrée, si peu différenciée qu'elle se confondait avec la musique de scène, et encore dans un petit État bourbonien comme celui de Parme, où la culture sommeillait depuis longtemps. Pourtant, à Busseto même, vivait une académie philharmonique, une des mille associations italiennes représentant, à cette époque, les prolongements de l'Arcadie du XVIII^e siècle.

C'est cette académie qui accueillit les premiers essais de Verdi et les orienta vers un idéal bourgeois, sinon directement populaire (orphéonistes). Mais les liens avec le XVIII^e siècle et l'Arcadie persistaient encore parmi les

diverses sociétés philharmoniques, et le directeur de celle de Busseto, Antonio Barezzi, négociant et musicien dilettante, qui s'était fait le protecteur et le mécène du sauvage Verdi, savait dans quelle voie il convenait d'orienter les études de ce jeune paysan inculte. Il voulut l'envoyer à Milan, capitale lombarde de la province impériale d'Autriche; une école musicale solidement implantée y maintenait et diffusait une culture où s'étaient greffées, sur la riche tradition instrumentale lombarde du XVIII^e siècle, les goûts et les œuvres d'artistes allemands ou d'école allemande. Cet apport remontait peut-être aux joyeux séjours de Mozart à Milan. Mais il avait été vivifié par les incursions d'autres musiciens dans la capitale de cette riche et ardente province impériale, les Weigl, les Dussek, les Mayr, les Winter, les Mirecki. Le Conservatoire, les académies publiques, les académies privées des maisons princières, accueillaient fréquemment les étrangers. Et tandis que le Conservatoire était dominé par l'éminente personnalité du célèbre violoniste et violoniste Alessandro Rolla, qui dirigeait aussi l'orchestre de la Scala, sur l'aristocratie milanaise régnait Peter Lichtenthal, musicien et bibliographe qui, de Vienne, avait apporté à Milan son culte fervent de Mozart dont il s'était proclamé le grand-prêtre à vie (à Milan vivait encore Carl Mozart, dernier fils du musicien). Moins célèbres que Rolla et que Lichtenthal, d'autres Italiens travaillaient à Milan : Pollini, Morandi, Gianella, Nava, Moro, Giuliani. Ces derniers composaient et publiaient des sonates, des toccatas, des fantaisies, des quatuors, des concertos pour flûte où dominait le piano; mais la guitare avait presque autant d'importance, et l'on trouvait les formes les plus variées d'ensemble de chambre, comme en témoigne le premier catalogue de la maison Ricordi, en 1814 (la maison avait été fondée en 1808). Le premier numéro contient précisément des sonates pour guitare d'Antonio Nava.

Par conséquent, claire et valable sur le plan culturel était l'orientation que Barezzi cherchait à donner à son jeune protégé; rien ne devait, apparemment, l'entraver.

Les obstacles se présentèrent plus tard, à la suite d'un concours de circonstances d'ordre à la fois personnel et général. S'il eût été permis au jeune Verdi d'entrer au Conservatoire de Milan, la solution de ses problèmes

eût emprunté une voie normale. Mais Verdi avait perdu trop de temps en études irrégulières dans son Busseto natal. Quand il se présenta à l'école milanaise pour demander son admission, il avait dépassé l'âge légal : pour venir à bout d'un règlement rigide il ne pouvait qu'invoquer des dons exceptionnels. Or l'unique emploi rétribué auquel il pût aspirer (les autres étant tous pourvus) se trouvait dans la classe de piano. Si Verdi était un musicien doué, il n'avait rien d'un pianiste exceptionnel. Ainsi jugèrent, à bon droit, les professeurs du Conservatoire, qui lui refusèrent l'entrée de l'école : Verdi aurait peut-être son mot à dire dans l'avenir, mais il n'était pas fait pour le piano.

Il fut donc repoussé, exclu, moins d'une école que de tout un climat intellectuel de préparation sérieuse et méthodique. Dès lors il bannit l'étude, l'école, la culture. De fait, il n'eut à sa disposition que l'enseignement privé du maître Vincenzo Lavigna. Et ce dernier, qu'on le note bien, donna pour base à son programme le théâtre de Mozart, jusqu'à dégoûter l'élève de l'admiration que le maître portait au *Don Juan*. Mais, de toutes manières, s'il lui donna la maîtrise des outils du métier, il ne l'orienta que vers un avenir banal de maître de chapelle, au vrai sens que ce terme avait au XVIII^e siècle : soit une rémunération assurée dans une église, soit l'avenir hasardeux, et peut-être heureux, d'un compositeur de théâtre à la merci des imprésarios, prêt à mettre en musique les livrets imposés par leurs caprices, dans l'unique but de gagner de l'argent en profitant de l'engouement du public pour un auteur ou pour un chanteur.

Le destin de Verdi était scellé : ce serait la vie difficile de l'autodidacte, rendue plus pénible encore par sa rancœur contre l'école qui l'avait repoussé. Son exclusion lui valut même d'ignorer les bibliothèques et, son inculture, venant s'ajouter aux lacunes de son éducation et à son caractère d'ours mal léché, l'éloigna définitivement des cercles intellectuels aux dehors raffinés, des académies aristocratiques, des salons des dames milanaises. L'atmosphère y était assez superficielle mais la musique y régnait encore en souveraine, et justement sous la forme de musique de chambre qui n'était pratiquée que dans ces milieux. Or la distinction établie au

siècle précédent entre musique de chambre, d'église et de théâtre, était toujours valable, si bien que la musique de chambre, le concert, les œuvres instrumentales aristocratiques, demeurèrent pour Verdi un monde fermé. La musique fut désormais pour lui celle des spectacles publics, auxquels il avait libre accès sans solliciter la faveur d'une invitation; les seuls où un paysan de son espèce, ignorant et refusé à son examen, pouvait se rendre à sa guise, en se mêlant au public populaire facilement enthousiaste : le théâtre et l'église. C'est à cette scène et à ce public qu'il consacra désormais toute son activité.

Mais si, d'une part, ces raisons personnelles et contingentes poussaient fatalement le jeune Verdi vers l'art lyrique et lui interdisaient le domaine instrumental, d'autre part la musique instrumentale milanaise elle-même allait, de son côté et tout aussi fatalement, vers son déclin. La tradition instrumentale lombarde s'était peu à peu confondue avec la tradition allemande : les grands artistes étrangers qui en réglaient la destinée, les plus grands représentants de l'école viennoise en étaient venus à symboliser un goût et une mode. Musique instrumentale signifiait musique allemande. Or les salons milansais qui, jusqu'alors, l'avaient cultivée si ardemment, se fermaient peu à peu à cet art étranger sous la poussée des événements politiques et s'insurgeaient contre lui. Les impulsions d'indépendance, avant de sortir du peuple, naissaient dans les cercles intellectuels, dans les salons de la noblesse. Le mouvement d'opposition au gouvernement impérial et à ses représentants en Italie s'incarnait avant tout dans un certain snobisme aristocratique qui devait peu à peu se muer en un irrésistible courant populaire et révolutionnaire. Une atmosphère de conjuration politique se substituait au climat d'académie musicale : le sentiment patriotique reléguait la musique au second plan. Ou pis encore, cette atmosphère gagnait la musique elle-même, provoquant des mises à l'index, conduisant au sabotage de la musique allemande par excellence, c'est-à-dire la musique instrumentale « classique ». Finies les calmes soirées de concert. Ceux qui ont encore du temps à consacrer à la musique préférèrent les romances sentimentales ou, mieux encore, les fantaisies d'opéra, car tout le théâtre lyrique italien se

laisse bien vite pénétrer, malgré la censure autrichienne, bourbonienne et papale, par l'esprit du *Risorgimento*. En effet, le mélodrame qui permet les sous-entendus politiques se prête mieux à la propagande que la musique pour instruments; de même, le patriotisme exaspéré se manifeste plus librement dans les chœurs véhéments ou les cavatines forcenées, dont les paroles peuvent toujours cacher une allusion, une espérance, un encouragement au peuple opprimé.

On voit donc le génie instrumental s'effacer complètement en Lombardie et dans toute l'Italie. Et voici que règne sur tous, sur le peuple comme sur l'aristocratie, sur les théâtres comme sur les salons, le mélodrame patriotique du milieu du siècle. Voilà donc pros crits et abandonnés les grands maîtres allemands avec un esprit de décision et une fermeté qui auront des prolongements lointains en Italie et des conséquences désormais connues. Cet ostracisme ira jusqu'à entraver, dans ses premières années, la carrière du plus célèbre et du plus savant violoniste de l'époque, cet Antonio Bazzini qui, adulé en Allemagne et en France, sera longtemps taxé en Italie de « partisan de l'Autriche », en raison de son goût et de sa vénération pour les formes classiques de la composition instrumentale.

Ce Bazzini fut ensuite directeur du Conservatoire de Milan. Ses rapports avec Verdi furent rien moins que faciles en raison précisément de leurs divergences culturelles, tous deux étant sincèrement partisans de principes éducatifs opposés : il faudra des années pour en arriver aux compromis.

Donc, tandis que le jeune Verdi se voyait exclu de la musique instrumentale italienne, celle-ci, pour des raisons historiques, quittait peu à peu la scène. Au moment où Verdi, qui avait gagné ses premières batailles, avait encore ses chances de pénétrer en triomphateur dans un univers que la misère et le hasard lui avaient tout d'abord fermé, ce monde lui-même avait disparu, submergé par les luttes de l'indépendance.

Verdi ne fut donc pas responsable de cette situation, ni du triomphe incontesté du mélodrame en Italie : non seulement le mélodrame était la seule forme musicale restée vivante dans la société de son temps, mais le compositeur n'avait pas la préparation suffisante, une

fois passée la fièvre de l'année 1848, pour porter à leur apogée des formes et un génie auxquels sa formation était demeurée étrangère.

Il transforma alors son attitude : de musicien patriote, de barde du Risorgimento, il se fit le paladin d'un nationalisme plus intelligent, plus médité. Mais son absence de culture solide lui fit d'une part commettre l'erreur de croire qu'il n'y avait d'italienne que la musique de théâtre et, d'autre part, favoriser inconsciemment, contre les œuvres instrumentales et symphoniques allemandes, le boycottage politique dans lequel l'avaient entretenu les années de passion nationale. Il ignorait jusqu'à quel point et comment l'Italie avait, dans les siècles passés, apporté sa contribution à cette forme d'art.

C'est par nécessité que Verdi en était venu au théâtre. Exclu de l'école et, par conséquent, de toute étude régulière fondée sur un programme, nous avons vu que deux carrières lui restaient ouvertes : maître de chapelle dans une église ou compositeur de théâtre. Il aborda tout de suite la première, qui était la plus facile. Mais, malgré les efforts de son protecteur Barezzi et d'un groupe de ses compatriotes qui s'intéressaient à son sort, il ne réussit pas à obtenir à Busseto même la charge souhaitée et promise de maître de chapelle à la cathédrale. Le clergé local lui était hostile pour ses prises de positions nettement libérales et laïques qui se confondaient, à cette époque, avec l'idéal d'indépendance politique.

En attendant sa nomination à Busseto, il renonça tout d'abord à la charge de maître de chapelle de la cathédrale de Monza et, quand il n'eut obtenu à Busseto que l'emploi de maître de musique de la ville, ce qui le laissait en dehors de l'église, il se sentit libéré de sa dette de reconnaissance envers ses compatriotes qui l'avaient aidé en lui offrant une bourse d'études pendant ses années d'apprentissage à Milan. Il orienta désormais tous ses efforts vers la carrière théâtrale, où il voyait un moyen d'affirmer ses dons, et surtout une source de revenus.

LES « ANNÉES DE GALÈRES »

Il travailla longuement à sa première œuvre : chose naturelle puisqu'il y jouait tout son avenir. Commencée en 1836, elle fut presque terminée sous le titre de *Roccester*

(ou *Rochester*); ensuite Verdi la refit complètement quand, après plusieurs tentatives, il eut enfin la chance de la faire représenter à la Scala, le 17 novembre 1839, en l'intitulant cette fois *Oberto, conte di San Bonifacio*. De ce long travail de mise au point, l'œuvre profita largement : non seulement la partition affirme déjà, sur le plan artistique, la nouvelle personnalité de Verdi qui se différencie de ses prédécesseurs et de ses contemporains, mais elle est même, sans nul doute, plus riche et plus réussie que nombre d'autres qui la suivirent et qui ne reçurent pas de l'auteur les mêmes soins prolongés et méticuleux.

Verdi, naturellement, y fait preuve (grâce à l'enseignement pratique de Lavigna), d'une technique suffisante, mais en revanche d'une culture qui laisse beaucoup à désirer. Les lacunes dans le domaine esthétique l'amènent à accepter tout de go, sans la moindre révolte instinctive ou motivée, les règles du mélodrame italien du moment. Or Bellini étant mort depuis peu d'années et Rossini s'étant tu depuis longtemps, les dernières œuvres de Donizetti représentaient alors l'idéal du spectacle musical à succès, tandis que, sur le plan européen ou parisien, Meyerbeer opposait à la veine italienne trop libre la gravité quelque peu académique, mais à n'en pas douter spectaculaire, d'une pseudo-tragédie lyrique : il préférerait poursuivre l'effort de l'opéra franco-allemand de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, et en perpétuer l'éclat pompeux.

Sur un thème historique, Verdi écrit un mélodrame traditionnel composé de morceaux détachés, sur une symphonie qui ne fait qu'effleurer sans les développer les principaux motifs de l'œuvre. Mais cette partition conventionnelle, sans innovations formelles, et que ne guide nul programme révolutionnaire, révèle la nouvelle personnalité du musicien : choix du héros qui représente l'individu en lutte contre les événements; mélodie qui dessine nettement les caractères et les situations (elle va plus loin que le sens littéral d'un texte souvent très pauvre); violence parfois brutale du rythme; rapidité de l'action, considérée non pas comme un enchaînement d'événements dramatiques, mais comme la juxtaposition des moments saillants d'une aventure qui sera racontée, résumée, esquissée d'une manière dont il importe peu qu'elle soit obscure et maladroite; telle est en somme sa

conception du personnage et du mélodrame, où il recherche les émotions fortes, les situations extrêmes, les solutions brutales dans la mesure où elles permettent aux sentiments impétueux de s'exprimer par le chant et, plutôt que de s'attarder à perfectionner ses moyens, il préfère réussir d'emblée à émouvoir son public, fût-ce au prix des pires vulgarités et des lieux communs les plus surannés. *Oberto* est sans nul doute tout cela, même si l'on y trouve une franche ingénuité, des références aux auteurs anciens ou contemporains, des incises et des mouvements qui annoncent *Nabucco*, *Rigoletto* et *la Traviata*, où ces moyens seront développés et mieux exploités. Avec *Oberto* s'affirme le langage personnel de l'auteur et sa complète prise de possession de l'arène théâtrale, un peu comme s'il s'était dit : le théâtre, je le conçois et je le sens ainsi ; qui m'aime, m'applaudisse ; qui ne m'aime pas, me condamne.

Et le public applaudit à tout rompre. C'était un public qui aspirait à un élan, à une libération politique, à une révolte sociale et culturelle. Un public qui avait besoin d'un musicien populaire qui entonnât pour lui les chants de la patrie et de la guerre, et qui soudain le reconnaissait, tel qu'il le désirait, en ce jeune Verdi. De son côté le musicien débutant puisait dans ce public qui frémissait de la même ardeur sauvage et contenue, la force qui pourrait le soutenir et l'aider, à condition que l'entente et la compréhension réciproque qui s'étaient établies dès la première rencontre, demeuraient aussi ferventes, aussi enthousiastes, aussi spontanées et sincères. Une alliance s'établissait ainsi entre les forces en présence : l'artiste transposerait dans son théâtre l'idéal politique, romantique, les espoirs de renouveau qui étaient les siens et ceux de son peuple. Le public ferait de lui son portendrapeau, son idole, son symbole. Verdi et Patrie seront désormais synonymes : ils le demeureront pendant de longues années, car cette incarnation dominera l'ensemble de l'œuvre de Verdi et fera passer au second plan toute autre exigence esthétique. Ce ne sont pas des rêves esthétiques qui soutiennent le musicien au cours de la période qu'il appellera plus tard « les années de galères », mais l'idéal de patrie et de liberté, qui atteindra sa plus complète réalisation dans la fameuse interprétation politique du nom du musicien. Plus tard, en effet,

la foule s'amusera à jeter au visage des oppresseurs étrangers le cri exprimant son enthousiasme à la fois musical et politique : *Viva Verdi !* c'est-à-dire : *Viva V(ittorio) E(manuele) R(e) D'I(talia)*.

Peu importe si ces tempêtes cachent les manœuvres d'habiles imprésarios qui entraînent à leur suite le jeune musicien et exploitent à leur profit sa puissante emprise sur le public. Ils lui imposeront un rythme de production parfois harassant ; leurs exigences purement commerciales auront une influence nuisible sur une partie importante des œuvres de cette époque ; œuvres manifestement bâclées, où transparaissent à la fois l'angoisse de devoir tenir un engagement pour une date précise, et l'indifférence aux plus invraisemblables travestissements imposés par les diverses censures : telle était la toute-puissance des imprésarios auxquels l'auteur avait abandonné le droit de faire jouer ses œuvres n'importe comment et par n'importe quel interprète. C'est ainsi qu'avec le recul du temps, dans la période calme de sa maturité, Verdi évoquant le climat de cette époque parlera des « années de galères » ; mais elles n'empêcheront pas des pages splendides de naître avec une spontanéité d'inspiration et une sincérité d'écriture que dictait au musicien le désir ardent de donner à son peuple le théâtre du renouveau, instrument nécessaire de sa libération. Les vers « fatidiques » abondent dans les œuvres de cette période. A ces vers sont liées les pages les plus émouvantes, de *Nabucco* (1842) à *la Bataille de Legnano* (1849) : depuis les chœurs fameux (« *Va pensiero...* » dans *Nabucco*, « *O Signor che dal tetto natio...* » dans *la Bataille de Legnano*, « *Si ridesti il leon di Castiglia...* » dans *Hernani*, « *La patria tradita* » dans *Macbeth*), jusqu'aux incitations ouvertes d'*Attila* (1846) (« *Ma noi, noi, donne italiche...* », « *Cara patria, già madre e regina...* »..., « *Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me...* »), pour rejoindre enfin la parfaite épopée nationale avec *la Bataille de Legnano*, qui n'est autre qu'une incitation chorale à la guerre de libération, et dont le sommet est l'hymne héroïque « *Viva l'Italia* » ; elle exalte aussi l'aspiration au sacrifice individuel pour la patrie avec l'immolation du héros « pour l'Italie sauvée », aspiration que vient couronner le morceau d'ensemble « *Chi more per la patria...* ».

Il faut comprendre aujourd'hui que ce fut dans ce

climat d'enthousiasme populaire et d'hymnographie patriotique hautement inspirée par Mazzini que naquirent coup sur coup la douzaine d'œuvres que Verdi composa au cours de ces années, œuvres construites sur de vastes ensembles vocaux plutôt que sur les personnages pris individuellement. Même les plus vivants d'entre eux ne sont qu'effigies et symboles d'un monde spirituel, religieux ou patriotique, d'où leur caractère abstrait.

La vocalité est d'un lyrisme accentué (il faut que le héros exprime sa ferveur), mais le récitatif reste assez conventionnel. Il n'y a aucun rapport entre ce que Verdi nommera la « parole scénique », et l'air ou la cavatine. La parole scénique n'est qu'un truchement nécessaire et inévitable, hâtivement traité et sans intérêt. L'air est la préparation spirituelle aux grandes scènes de masse, aux morceaux d'ensemble, sur lesquels se concentrera tout l'intérêt de l'auteur et du public. L'accompagnement instrumental est superficiel, souvent vulgaire, digne d'un orphéon. Il présente si peu d'intérêt pour le compositeur que celui-ci orchestre ses partitions après avoir entendu les premières répétitions des chanteurs au piano, ou même quelques instants avant leur entrée en scène. L'action est considérée comme une suite d'effets scéniques obtenus par les moyens les plus invraisemblables, grâce aux imbroglios les plus ridicules et à l'intervention des événements les plus incroyables : ce n'est pas du drame, c'est du théâtre populaire. Le compositeur se fie d'ailleurs au peuple, au public, comme à son unique juge souverain, alors qu'il tient dans le mépris le plus absolu la critique officielle : cette dernière ne pouvait s'empêcher de constater combien superficielles étaient bon nombre de ces œuvres. Cependant, même quand il travaille à la hâte, Verdi écrit toujours avec une intensité exaspérée : il se met tout entier dans son œuvre, sans craindre les exagérations ni les vulgarités. Du reste, il consacrait tout son temps à son activité professionnelle, depuis que son foyer avait été brisé net par la mort soudaine de sa femme Margherita Barezzi, fille de son premier protecteur, et de ses deux jeunes enfants. Il écrivait alors sa seconde œuvre, l'opéra bouffe *Un jour de règne*, qui, en 1840, connut à la Scala un échec lamentable; au point que l'auteur, aigri, eût sans doute renoncé à la carrière théâtrale si l'imprésario Merelli ne l'avait pour ainsi

dire contraint à tenter une nouvelle fois sa chance avec *Nabuchodonosor* ou *Nabucco*.

DE « MACBETH » A LA « TRILOGIE POPULAIRE »

Sur ces entrefaites, les événements politiques se précipitent et prennent une tournure nouvelle. L'esprit de 1848 fléchit devant la dure réalité : il semble que la réaction triomphe. L'enthousiasme suscité par Mazzini cède le pas aux espérances plus lointaines du rattachement au Piémont des divers États italiens. L'époque des héros populaires romantiques est terminée; le flambeau de la lutte pour l'indépendance passe aux mains des hommes politiques. Aux élans désordonnés de la foule et des tribuns succède l'activité calme et réfléchie des diplomates : Cavour se charge des destinées du pays. Verdi emboîte le pas. Sans préméditation peut-être, mais précisément grâce à cet instinct qui, à tout moment de sa longue vie et de sa carrière, le place au point culminant des aspirations de son peuple pour en interpréter musicalement l'esprit et lui donner l'expression artistique nécessaire. Déjà les dernières œuvres de la première période indiquaient une transformation de son théâtre, depuis l'opéra avec chœurs (*Nabucco*) jusqu'à l'opéra avec personnages (*Hernani*). A partir de personnages héroïques, des caractères s'étaient peu à peu esquissés (*Jeanne d'Arc*, *Alzira*, *Attila*), jusqu'à l'étrange expérience de *Macbeth* (1847), dont la première version ne fait que démontrer l'impossibilité de la conjonction Verdi-Shakespeare, à moins qu'un poète éprouvé, sans dénaturer le drame original, n'offre au musicien un texte adapté au mélodrame. Verdi fut en effet, dans sa jeunesse, desservi par ses librettistes. Mais les Solera, les Piave, les Cammarano, et jusqu'aux Maffei, s'employaient à rédiger les livrets et les vers conformément au style que souhaitait et exigeait l'auteur. A vrai dire, celui-ci ne s'intéressait pas au texte poétique, tout au plus y voyait-il un prétexte, un moyen de faire naître la mélodie, seule maîtresse de sa scène lyrique.

Peu lui importait ce que disait le personnage. Seul l'intéressait l'état d'âme dont il s'inspirait pour faire jaillir son chant sur des paroles quelconques : ces dernières perdent leur valeur et leur sens littéral pour venir

se noyer et se fondre dans la pure expression musicale. Ce qui explique l'indulgence constante du public pour les textes les plus ridicules des œuvres de Verdi, qui servaient de cible à une ironie parfaitement justifiée.

Macbeth, qui fut bien plus un heurt qu'une rencontre entre Verdi et Shakespeare, est une œuvre manquée, malgré le remaniement apporté en 1865 en vue de sa représentation à Paris, le 21 avril, au Théâtre Lyrique. On y trouve cependant la preuve que Verdi avait modifié sa conception du théâtre. Le personnage est devenu un caractère, romantique, soit, et même à l'excès, mais qui cherche son équivalent musical et le trouve, non plus seulement dans certains passages détachés, mais dans son langage même qui, du début à la fin de l'œuvre, tend vers l'unité : la « parole scénique » naît, en somme, au détriment de l'air, mais au grand bénéfice du mouvement dramatique qui se substitue à l'élément théâtral. Le héros lui-même ne se contente plus de la seule vocalité ; il s'appuie aussi sur un orchestre auquel incombe la nouvelle responsabilité de contribuer musicalement, « instrumentalement », à donner son caractère à l'œuvre et à en fixer le climat avant tout spirituel. Il ne s'agit pas ici de révolution, ni de style nouveau, mais d'approfondissement, de révision, d'élargissement des moyens dans le cadre habituel. Le nouveau mélodrame délaisse l'ivresse des chœurs pour se tourner vers l'aventure psychologique. Mal lui en prend, car le public, qu'anime une ardeur patriotique sans cesse brimée, persiste dans l'interprétation équivoque du théâtre de Verdi, où il continue à voir une revendication contre l'opprimeur. Il n'est réceptif et ne s'exalte qu'aux seuls passages qui lui semblent se rapporter à la situation politique, au point qu'à Venise, et précisément à l'occasion de *Macbeth*, il fallut, pour calmer la foule, faire intervenir les soldats autrichiens. *Macbeth* est donc à la fois une tentative trop ambitieuse pour le compositeur qui ne sait mesurer ni ses propres forces ni celles de ses librettistes, mais aussi le signe très net du changement d'orientation du musicien.

Au rythme d'un labeur acharné, et tandis que mûrissaient les événements politiques en Italie, sa situation personnelle s'était elle-même clarifiée. L'aiguillon du besoin ne le tourmente plus : ses œuvres courent le monde et lui

rapportent beaucoup d'argent; les imprésarios italiens et étrangers se le disputent et invitent l'auteur dans tous les théâtres afin qu'il en renouvelle les répertoires. Dès 1844 il a commencé à acheter des terres, le futur fonds de Santa Agata, qui fut d'abord son *hobby* d'agriculteur, et qui deviendra par la suite son sanctuaire et son musée. Son appétit de gloire, avec une arrière-pensée de revanche sur les humiliations de sa jeunesse, s'apaise une fois satisfait. Mais en même temps apparaît clairement en lui le besoin de consolider sa réputation, en transformant la trop facile faveur populaire, exaltée par l'enthousiasme patriotique, en une adhésion sincère à son théâtre. Il ne se contente plus désormais d'être le barde du Risorgimento, il veut être le plus grand musicien de son pays et, si possible, du monde. Les honneurs qui lui sont rendus à l'étranger, à Paris et à Londres, les sollicitations continuelles qui lui viennent des théâtres et de l'éditeur Escudier l'encouragent. En outre, les séjours qu'il fait dans les capitales, surtout à Paris, lui facilitent les contacts avec l'œuvre d'autrui, la connaissance des traditions de l'opéra français, ainsi que des idées révolutionnaires professées avec une énergie audacieuse et souvent choquante par les jeunes musiciens de tous les pays, qu'ils s'appellent Berlioz, Boïto ou Wagner. La production allemande ne lui est pas étrangère : les leçons de composition qu'il donne à Emanuele Muzio, un nouveau protégé de l'infatigable Barezzi, lui permettent d'étudier, fût-ce hâtivement, les classiques viennois. Quant à Wagner, il est connu depuis longtemps en Italie, sinon comme musicien, du moins comme écrivain; dès 1842, la « *Gazetta musicale* » des Ricordi publiait à Milan une série d'articles du compositeur qui, né la même année que Verdi, allait inventer cette forme de théâtre lyrique typiquement allemande, que les jeunes générations italiennes elles-mêmes, anxieuses de se libérer de la tyrannie de Verdi, devaient garder comme un idéal qui affranchirait le mélodrame de la trop pesante faveur populaire. Au cours de la polémique haineuse qui s'engage entre les tenants de l'avant-garde et ceux du passé, entre les partisans de Verdi et ceux de Wagner, et qui gagnera des esprits aussi distingués que Giulio Ricordi, Arrigo Boito, Filippo Filippi, le critique le plus coté et les deux premiers grands chefs d'orchestre de type moderne,

Angelo Mariani et Hans von Bülow, Verdi aura une attitude dictée plus souvent par le dépit et la rancœur à l'égard de ceux qui osaient tenter de le détrôner que par un jugement critique réfléchi; pourtant ses dernières œuvres (les plus parfaites) montrent que la discussion et la polémique n'avaient pas été vaines. Si Verdi repoussait parfois brutalement, en paroles, les suggestions d'autrui, son intelligence et sa sensibilité finissaient toujours ensuite par en assimiler les ferments féconds.

C'est ce qui se passe maintenant à Paris. Il y dénigre l'Opéra, son organisation, ses chanteurs, ses directeurs, mais il apprend à connaître et à aimer le théâtre lyrique plus noble, plus « habillé », plus fidèle à l'antique tradition de la tragédie en musique. C'est là qu'il acquiert, pour le spectacle théâtral, un goût nouveau et une sensibilité nouvelle, lui qui, désormais, se préoccupe de très près non seulement de l'exécution et de l'interprétation musicale de ses œuvres, mais aussi de leur mise en scène. Le « record de recette », si souvent proclamé seul résultat valable, ne lui suffit plus. Il exige à présent qu'au public dont il attend le jugement, le spectacle soit présenté sous la forme prévue. Il ne tolère plus ni coupures, ni changements arbitraires, ni mises en scène faciles et médiocres. Ce souci est à l'origine de ses dissensions avec la Scala. Il soupçonne et proclame qu'on n'a recours à ses opéras que par raccroc, pour sauver les maisons menacées d'un désastre financier, à la suite de l'échec d'œuvres d'avant-garde. A ce théâtre qui avait vu ses premiers triomphes et ses premières défaites, il ne confia plus que ses deux dernières œuvres quand, la tempête une fois calmée, il ne pouvait choisir de cadre plus approprié pour donner à leur représentation ce caractère d'événement mondial et historique qu'elles méritaient à ses yeux.

Cette brouille avec Milan n'est sans doute pas étrangère à la liaison de Verdi avec Giuseppina Strepponi, cantatrice assez célèbre, bonne interprète de ses premières œuvres, qui avait eu un fils de Merelli, imprésario de la Scala pendant de longues années. Verdi vécut longtemps avec elle avant de l'épouser en 1859, et peut-être fut-ce pour mettre cette union à l'abri des ragots qu'il choisit comme lieu de résidence le refuge de Santa Agata et qu'il s'exila souvent à Paris; c'est sans doute

aussi à cause de sa femme qu'il refusa ses œuvres à Merelli. Ce sacrifice fut largement payé de retour : Peppina demeura pendant toute sa vie une compagne dévouée, une collaboratrice, une inspiratrice. Elle s'évertua constamment, non seulement avec amour, mais avec une exquise intelligence, tant à faciliter les rapports du musicien avec son entourage, qu'à réunir pour la postérité ce qui constitue aujourd'hui les précieuses archives du musée de Santa Agata. Rien ne fut détruit de tout ce que Peppina jugeait utile à rendre immortelle la gloire du maître. Une part notable de la culture qu'est en train d'acquérir celui que, même avec ses intimes, Peppina n'appelle que « le Maître » ou « Verdi », est précisément due à l'instruction et à l'éducation plus raffinée de sa femme, à sa plus grande souplesse dans le domaine artistique et dans la vie sociale. Sous l'influence de ces transformations — transformations extérieures de la société dans laquelle il vit, transformations intérieures de son monde artistique — les œuvres de Verdi se font peu à peu plus réfléchies et son rythme de production ralentit, au point que des années de silence séparent les dernières partitions. Mais nous n'en sommes encore qu'à la première étape de ce long chemin. Pour le moment, il abandonne définitivement l'opéra choral de masse, encore si proche, par l'esprit, de l'opéra-oratorio de Rossini, afin de se consacrer entièrement à l'opéra de personnages. Si, en *Macbeth*, l'avait attiré le romantisme exaspéré d'un héros fantastique, ce qui le séduit en *Luisa Miller* (1849), c'est un romantisme psychologiquement plus raffiné, mais c'est aussi un personnage complexe, encore tout entier plongé dans une intrigue de roman de cape et d'épée; tandis qu'avec *Stiffelio* (1850), remanié en 1857 sous le titre d'*Aroldo*, le drame du pasteur protestant qui finit par pardonner à sa femme adultère, descend presque au niveau du drame intimiste bourgeois. Ainsi les personnages deviennent-ils de plus en plus humains, même s'ils le sont parfois d'une manière tragique, mais l'essentiel est que l'œuvre, au lieu de s'articuler sur des morceaux indépendants, se développe maintenant par contrastes de grands groupes de scènes. Ce n'est pas le morceau musical qui se trouve doué d'une vie propre, mais toute la scène dramatique, laquelle peut même s'ordonner en airs, en duos, en morceaux

d'ensemble, tout en maintenant ferme, intangible, son unité de rythme et d'action, dont le lien le plus fort est constitué par la déclamation mélodique qui se fait de plus en plus articulée et qui devient le nouveau langage dramatique de Verdi : la parole scénique, incisive, nerveuse, musicale, éloignée du parlé et du récitatif, plus fortement dramatique qu'aucun air au lyrisme impétueux.

C'est de cette matière que sont faits les trois chefs-d'œuvre de la trilogie populaire (ainsi les a nommés Massimo Mila) : *Rigoletto* (1851), *le Trouvère* (1853), *la Traviata* (1853). Notons avant tout qu'en dépit des multiples influences et réminiscences qui apparaissent dans l'univers du musicien, et dont il a déjà été question, la trilogie populaire marque l'apogée d'une conception et d'une expression tout italiennes du mélodrame. Paris apportera peut-être à Verdi une plus grande distinction de ton; l'Allemagne, un goût plus approfondi de l'instrumentation; l'élargissement de sa culture, un détachement nouveau à l'égard de ses œuvres, qui lui permettra d'introduire l'humour dans son art, mais ni *les Vêpres siciliennes*, ni *la Force du destin*, ni *Don Carlos* (œuvres écrites plus tard pour des théâtres étrangers), n'atteindront le bonheur d'inspiration ni la netteté d'écriture de la trilogie. Il s'agit là d'un phénomène révélateur de l'homme et de l'artiste : il crée ses plus brillants chefs-d'œuvre pour les théâtres de son pays et de son peuple.

Chaque œuvre de la trilogie populaire relève d'une même conception : l'aventure du héros domine le mélodrame et lui donne son unité, ce personnage étant choisi pour ses qualités exceptionnelles. Un bossu éperdument épris de sa fille (*Rigoletto*), une bohémienne qui vit pour venger sa mère brûlée sur un bûcher (*le Trouvère*), une prostituée qui, pour son amant, renie l'unique sentiment pur qu'elle ait éprouvé (*la Traviata*), tels sont les trois étranges caractères qui fascinent le musicien et nourrissent l'œuvre de leurs conflits sentimentaux. Peu importe si les événements évoqués pour décrire leur psychologie complexe sont extraordinaires : ce caractère exceptionnel correspond et s'adapte au côté anormal des personnages. Le fond de ce théâtre reste romantique et romanesque, il ne pouvait d'ailleurs en aller différemment pour un théâtre qui, au beau milieu du xix^e siècle,

faisait ouvertement appel aux faveurs du grand public (car Verdi n'oublie jamais qu'il s'adresse au parterre). Mais ce qui est important, c'est de voir comment tout le drame s'organise autour du héros, s'articule, se développe logiquement, se précipite vers la solution dramatique et cathartique sur un rythme fatal de tragédie classique réduite au modèle populaire. Et il porte bien la marque de Verdi, ce tournant dans la conduite de l'action mélodramatique. En effet, tandis que sa conception théâtrale se renouvelle en s'organisant sur de nouvelles bases, il a gardé les mêmes collaborateurs que dans sa jeunesse. Il faut donc attribuer au musicien seul la responsabilité et le mérite du renouvellement : *Rigoletto* et *la Traviata* sont encore de Piave, *le Trouvère*, de Cammarano. Du reste on sait fort bien avec quel soin Verdi élaborait son canevas, le « brouillon » du livret : une fois trouvés le personnage et le sujet, il discutait des nœuds et du développement de l'action, déterminait les principales scènes dramatiques avec les contrastes souhaités, confiait au librettiste le soin de narrer les événements et d'écrire les vers, en le contraignant à s'enfermer dans les limites d'une action que lui-même voyait déjà fixée en tableaux successifs, reliés les uns aux autres par l'inéluctable paroxysme des passions déchaînées et de leurs fatales conséquences. Les librettistes étaient de simples versificateurs. Comment s'étonnerait-on, à lire les lettres de Verdi, de son enthousiasme pour les vers les plus détestables de ses poètes ? Pour lui, ils étaient très beaux dans la mesure où ils correspondaient parfaitement à la réalité d'une musique qu'il portait déjà en lui, même s'il ne l'avait pas encore formulée sur le papier. Les paroles perdaient leur signification littéraire en se purifiant dans la musique.

Peut-on dire que Verdi compose rapidement ? S'il met toujours peu de temps pour écrire la musique d'un livret, cette musique naît en lui lentement, jour après jour, vers après vers, au fur et à mesure que le livret lui est soumis dans la forme qu'il demande. La chose est d'autant plus apparente à ce moment de sa carrière que la trilogie populaire est l'expression suprême du paroxysme vocal dans l'art de Verdi.

Pour lui, le mélodrame est devenu le chant pur. Chant dramatique naturellement, mais, de toutes façons, manifestation vocale : ses seuls instruments sont les chan-

teurs. Le mélodrame est une action tragique, rapide, pressante. Sa seule, sa véritable expression ne peut être que vocale. Non que l'orchestre, que les instruments n'existent pas. Le sens instrumental chez Verdi est même allé s'affinant en même temps que sa sensibilité et sa culture. Mais l'orchestre, mais les instruments, pour vivants qu'ils soient, si vivants qu'on pourrait les dire nouveaux dans son théâtre, n'ont de valeur qu'en tant que compléments désormais nécessaires aux voix. Ainsi le climat dramatique ne peut-il être encore fondé sur la sonorité instrumentale, mais seulement sur l'harmonie vocale. En effet, les héros ne sont pas seuls en scène : l'atmosphère les enveloppe, les soutient et les complète, mais c'est une atmosphère purement humaine, passionnelle, psychologique, qui se dégage uniquement de la nature des personnages et de leur chant.

C'est à cette unité si évidente de conception dramatique, musicale et théâtrale de la trilogie populaire, c'est à cette convergence des idées créatrices qu'il faut attribuer la valeur inégale des trois opéras (dans la mesure où ces idées y trouvent leur réalisation ainsi que leur diversité de structure architectonique et formelle). En effet, les trois œuvres, si proches dans le temps et d'une conception si voisine, sont profondément différentes. *Rigoletto* et *la Traviata* sont les deux expressions les plus parfaites de la conception du drame héroïque : dans ces opéras, le personnage principal se détache, vigoureusement sculpté, et c'est sur lui que repose tout l'édifice. Non seulement parce qu'il prétend se réserver les meilleures pages de la partition, mais parce qu'il crée un tel vide, une telle attente, quand il ne participe pas directement à la scène, qu'il réduit tous les autres personnages à des rôles de comparses, tout en leur imprimant une vitalité, secondaire si l'on veut, mais qui reste toujours fonction de la sienne. Toutefois, la vitalité propre aux héros de ces deux œuvres jumelles se manifeste d'une façon si subjective et tyrannique que les deux opéras, précisément parce qu'ils n'ont que cette sève pour toute richesse, nous paraissent exactement aux antipodes l'un de l'autre. *Rigoletto*, le bossu qui souffre et chante, a besoin d'une parole puissamment dramatique, libérée de toute loi formelle de chant; il crée le langage de toute l'œuvre, la parole scénique la plus musicalement vivante et arti-

culée qui ait jamais animé un mélodrame romantique : les scènes pourront être détachées l'une de l'autre, comme des masses distinctes, mais chacune d'elles, en revanche, est une unité musicale indivisible où, surtout quand le héros est présent, il est impossible de délimiter et de distinguer les morceaux détachés, qui rappellent avec bonheur Bellini, Donizetti et aussi le Verdi des œuvres précédentes.

La Traviata est, pour sa part, dominée par le personnage féminin de Violetta; la psychologie de l'héroïne imprègne le langage de toute cette œuvre où le lyrisme domine, surtout dans la première partie; Verdi n'hésite pas ici à recourir à la cavatine, au rondeau, au grand air. On pourrait dire, un peu schématiquement, que *Rigoletto* est une partition masculine et *la Traviata* une partition féminine. Quoi qu'il en soit, il est certain que l'expression se déchaîne chez Verdi dans deux directions opposées, comme s'il était dominé par deux sensibilités. De même, il est évident qu'à l'approche du dénouement, le lyrisme de Violetta va jusqu'à s'exprimer dans une page purement orchestrale. Pourtant, dans ce prélude du dernier acte, il ne s'agit pas encore, qu'on y prenne garde, d'un renoncement à la suprématie vocale, mais plutôt de transfert à l'orchestre d'une narration qui exige une synthèse plus immédiate que celle que lui offre la parole. Ce n'est plus le personnage qui chante à présent, mais l'orchestre seul. Plus exactement : l'orchestre est seul, mais pour s'exprimer il chante, bien qu'il s'agisse d'un chant sans paroles. En somme l'orchestre n'a pas encore trouvé en Verdi son langage instrumental, mais il emprunte celui des chanteurs. Un phénomène semblable s'était déjà produit dans *Rigoletto*, avec le chœur à bouches fermées qui vient colorer la description de l'orage au dernier acte.

Quant au *Trovatore*, chronologiquement situé entre les deux autres œuvres de la trilogie, son défaut fondamental est le manque d'unité d'action, ou plutôt le fait que l'action n'est pas concentrée autour de l'héroïne, peut-être parce que sa psychologie est mal définie. Azucena ne se détache pas nettement comme *Rigoletto* et Violetta. Elle hésite, dans son délire, entre la soif de venger sa mère et l'amour qu'elle porte à son fils adoptif. Ou peut-être Verdi voulait-il justement dépeindre cette

incertitude, ce dilemme dans lequel se débat la raison de la vieille tzigane — désir de se venger du comte de Luna ou celui de faire triompher son fils adoptif en qui elle ne sait plus si elle doit voir le propre fils ou le frère exécré du comte — et n'y a-t-il réussi qu'à moitié. Il est certain qu'il n'a donné à son héroïne ni perfection ni solidité; les personnages secondaires en ont profité pour accroître leur rôle, au point que certains croient voir en Leonora ou en Manrico les véritables héros de la pièce. Ainsi le mélodrame à personnages manque son but, il erre parmi les méandres d'un récit embrouillé et rendu confus par une abondance de détails et de scènes accessoires qui s'ordonnent mal, et cet échec nous ramène au climat des précédentes œuvres de Verdi. Le musicien profite de cette situation, ou bien il tente de sortir de l'impasse : il multiplie les éclats lyriques qui, en poussant à l'extrême chaque situation et chaque personnage, font de cette œuvre une mosaïque de morceaux fortement inspirés, incisifs, qui forcent notre admiration et nous font oublier le manque fondamental d'unité, de logique dramatique et musicale.

DE L'ÉCHEC DE « LA TRAVIATA » A « AÏDA »

Cependant, le sort réservé à la dernière œuvre de la trilogie devait apporter à l'auteur un autre enseignement et le conduire à une décision révolutionnaire, capitale pour son art. Le 6 mars 1853, *la Traviata* échouait lamentablement à la Fenice de Venise sous les quolibets du public. Verdi comprit aussitôt la cause du désastre. « Hier soir, *la Traviata* a fait fiasco. Est-ce ma faute, ou celle des chanteurs ? L'avenir jugera », écrit-il à Muzio. Verdi s'exprimait sous une forme dubitative, mais il était manifestement convaincu — et les faits, par la suite, lui donnèrent pleinement raison — que des interprètes mal adaptés à leur rôle avaient conduit à sa perte une œuvre solide et réussie. Il juge dès lors de plus en plus nécessaire de choisir les interprètes en fonction des partitions, de fixer, en toute connaissance de cause, le lieu et la date de la représentation des œuvres que désormais il médite longuement et dont il soigne attentivement l'écriture. Il maintient également sa décision de ne plus accepter de contrats expirant à dates fixes comme de ne

plus se résigner aux malhonnêtetés des imprésarios et des éditeurs.

Dès lors, il écrira à sa guise, sans s'imposer de délai pour la remise des œuvres, pas plus qu'il ne permettra l'exécution de nouveaux opéras s'il n'est pas pleinement satisfait des interprètes et du chef d'orchestre. La fréquentation d'Angelo Mariani, le premier directeur-interprète italien au sens moderne, lui a enseigné tout ce que peut apporter à la représentation un chef autoritaire qui soutient tout le spectacle par une inspiration continue jusque dans les plus humbles détails. C'est ainsi qu'il lui arrive de ne pas apprécier les premières manifestations du « divisme » dont Mariani fait déjà preuve, et il les lui reproche vigoureusement à chaque occasion, en se moquant de sa manie de « recréer », d'interpréter l'œuvre d'autrui, au lieu de suivre attentivement les indications de l'auteur.

Sa déclaration d'indépendance, nous la lisons dans une lettre à Tornielli du 16 février 1855 : « ... Ma détermination est inexorable de ne plus me lier à date fixe, ni pour écrire, ni pour mettre en scène. » Sa nouvelle conception du spectacle théâtral se révélera entièrement quelques années plus tard : il écrit *Aïda* pour deux interprètes, Teresa Stolz et Maria Waldmann, et leur concède pour un certain temps une sorte de droit exclusif de représentation de l'œuvre, quitte à en suivre lui-même la réalisation avec l'œil attentif d'un metteur en scène moderne et intelligent.

Le moment est également venu pour Verdi d'exiger des interprètes et des directeurs de théâtre qu'ils respectent ses œuvres. Il ne l'exige pas, qu'on le remarque bien, au nom d'une idolâtrie égoïste pour l'œuvre d'art, mais plutôt par désir d'être présenté au public dans la pureté de son génie. Le public demeure le juge indiscuté, mais en tant que tel, afin d'exercer son droit de blâme et de louange en pleine conscience et en toute liberté, il a aussi le droit d'exiger que l'œuvre d'art lui soit présentée sous la forme qui lui convient. L'auteur, de son côté, a le devoir de préserver son œuvre des altérations et des erreurs dont pourraient se rendre coupables des interprètes peu scrupuleux. Ce n'est qu'à ces conditions et dans une atmosphère d'honnêteté rigide qu'une rencontre peut être valable entre l'auteur et son

public. Ce n'est qu'une fois appliqués ces principes que le verdict du juge doit et peut être accepté par l'auteur.

Aïda est donc le premier des trois derniers chefs-d'œuvre qui témoignent du nouveau souci de l'auteur de créer l'œuvre parfaite et d'en surveiller de près la réalisation scénique. C'est le signe d'une nouvelle conscience de la valeur et de l'importance du spectacle théâtral lyrique, et de la valeur du travail de l'artiste, qui ne représente plus seulement un gagne-pain ou un moyen d'affirmer ses dons, mais un précieux message artistique. En *Aïda* s'affirme même un nouveau langage, tandis qu'une nouvelle sensibilité s'ouvre à des horizons plus vastes. Mais c'est l'aboutissement d'une lente fermentation qui se manifeste dans toutes les œuvres qui vont de *la Traviata* (1853) à *Aïda* (1871). Qu'il s'agisse des non-chalantes *Vêpres siciliennes* (1855) et de leur traduction italienne *Giovanna di Guzman* (1856), de *Simon Boccanegra* (1857), d'*Aroldo* (nouvelle version de *Stiffelio*, 1857), du *Bal masqué* (1859), de *la Force du destin* (1862), du nouveau *Macbeth* (1865) ou de *Don Carlos* (1867), l'édifice uniquement vocal du mélodrame verdien se lèzarde, pour accueillir avec des droits égaux les exigences de l'orchestre.

D'une part, soumise aux exigences du dialogue dramatique, la vocalité simple et facile de Verdi se brise en éléments brefs, engendrés et liés par la parole; le lyrisme en devient plus intime et moins expansif. D'autre part, l'orchestre intervient, non plus comme un accompagnement de guitare, ni davantage pour répéter et rabâcher la ligne mélodique du chant des personnages, mais pour suggérer des idées et ébaucher des motifs, pour conduire le dialogue et y développer, en leur donnant un caractère typiquement instrumental, certains thèmes incomplètement exprimés par les chanteurs. C'est ainsi que se crée l'atmosphère instrumentale du drame, le climat sonore, ensemble où les voix et les instruments se confondent. Il arrive aussi que l'orchestre devienne absolument indépendant comme dans le prélude du deuxième acte du *Bal masqué*, où les instruments jouent un rôle très marqué si on le compare au prélude du dernier acte de *la Traviata*.

D'autre part, ses expériences parisiennes (*Macbeth* et *Don Carlos* notamment) et ses expériences russes (*la*

Force du destin) ouvrent à Verdi de nouvelles perspectives dramatiques grandioses et spectaculaires : s'il est vrai qu'il ne réussit pas à en tirer un parfait équilibre d'action entre les personnages et les masses, elles lui donnent un sens nouveau de la fresque sonore. Le théâtre français, qu'il connaît mieux à présent, lui inspire cette légèreté de ton et d'écriture, si manifeste dans une œuvre non destinée à Paris, *le Bal masqué*, où l'on peut déjà parler sinon encore d'humour musical, tout au moins d'enjouement, de grâce et d'ironie, sans oublier le difficile exercice qui consiste à mêler le rire au chant : « *E' scherzo od è follia ?* »

Aïda, après la longue période de silence et de réflexion qui la sépare de *Don Carlos*, résume toutes ces expériences et les transcende. Elle est comme un point limite dans l'art de Verdi. Cet opéra ne marque pas la fin de sa production artistique, mais bien l'aboutissement d'une impulsion créatrice, géniale et spontanée. On le dirait né d'un besoin d'expression auquel le musicien n'a pu se soustraire, comme poussé par une force intérieure, irrépoussible. Fruit d'une impulsion créatrice bouleversante, encore toute proche des vigoureuses et débordantes manifestations juvéniles, on retrouve dans cette œuvre les mêmes caractères, qualités et défauts, qui en font l'œuvre populaire par excellence parmi l'abondante production de Verdi, mais ici avec plus d'évidence encore et d'une manière plus durable que dans les deux derniers chefs-d'œuvre. Ce n'est pas pour rien qu'*Aïda* est aussi le dernier chant d'amour du musicien. Il évoquera par la suite des trahisons et des jalousies, des aventures scabreuses, il fera encore allusion aux fraîches amours de Nannetta dans *Falstaff*, mais il ne bâtit plus toute une œuvre sur une tragique aventure passionnelle comme celle de cette esclave qui se sacrifie par amour et de ce héros qui par amour trahit sa patrie.

Œuvre de circonstance s'il en fut, *Aïda* fut écrite à la demande du khédivé d'Égypte pour fêter le percement de l'isthme de Suez. Cet opéra n'aurait jamais vu le jour si le musicien n'était littéralement tombé amoureux du scénario qu'on lui avait soumis, à cause de son côté spectaculaire et démesuré, de sa saveur exotique et de ce conflit de passions violentes et primitives qui agite l'œuvre du commencement à la fin. Il est absurde d'en

parler comme d'une distraction bonne à divertir le parterre, comme d'une monstruosité. C'est une œuvre à la mode du XIX^e siècle, de conception déjà toute flaubertienne, imaginée ici selon l'optique populaire qui consiste à regarder vers l'Orient lointain et mystérieux, à se laisser fasciner par le spectacle monstrueux des rites et des cérémonies en usage dans les civilisations mal connues, mais où l'on retrouve aussi dans les passions qui agitent ces personnages de race et de couleur différentes le fonds commun et universel de notre humanité souffrante.

Le grand art de Verdi fut de donner à tout cela une parfaite réalisation musicale. Comment ? sans recherches de musicologie ou d'ethnologie, mais en se fiant simplement à son interprétation intime, poétique, de ce monde lointain, suggéré par un tiers et recréé par sa propre intuition. Je n'en veux pour preuve que le triomphe d'*Aïda* dès sa création au Caire, et le fait que l'œuvre est encore considérée en Egypte comme un opéra national. Verdi s'intéressa pourtant d'assez loin à la réalisation égyptienne de son œuvre. Il consacra toutes ses préoccupations et tous ses soins de metteur en scène à la présentation de la nouvelle partition en Europe ; il souhaitait en effet obtenir un triomphe, et avouait son ambition d'y parvenir non seulement en Italie, mais en France, en Angleterre et surtout en Allemagne, ce royaume indiscuté de Wagner ; en effet, s'il se sentait attiré vers le compositeur, Verdi repoussait le théoricien et le grand prêtre d'un art qu'avec son tempérament de Latin il ne voulait ni théorique ni dogmatique, mais spontané et inspiré.

Quant à l'armature technique, on pourrait dire qu'*Aïda* représente sur le plan vocal un retour à la passion de la cavatine. Verdi affirmait ne pas craindre d'utiliser des cavatines quand il les jugeait nécessaires ; il le prouva précisément dans une œuvre où elles se trouvent justifiées par la fougue lyrique de ses personnages. Cependant la cavatine n'est jamais injustifiée, si on la détache de son contexte musical ; elle en est au contraire la conséquence logique, comme c'était déjà le cas dans *la Traviata*. Ce qui, en revanche, n'existait pas dans *la Traviata*, c'est le climat psychologique créé, avant tout, par l'élément instrumental utilisé avec une habileté exemplaire. Il n'est pas question de couleur locale, mais d'un exotisme vague

et poétique, d'un halo léger qui entoure et transfigure les personnages et la partition, qui crée une atmosphère sonore plutôt que visuelle. C'est la voie qui conduit à l'ultime dépassement du climat dramatique shakespearien, tel qu'on le trouve dans les deux dernières œuvres : *Othello* et *Falstaff* ne vivent plus dans un milieu historique et géographique, il s'agit bien entendu d'un climat recréé, rêvé, idéalisé, mais dont le raffinement à la fois humain et héroïque naît de la psychologie même des personnages, de leur sensibilité et de leur expression musicale. Mais pour atteindre à ce niveau, il manquait encore à Verdi sa rencontre décisive avec Arrigo Boito. Cependant la veine du vieux maître s'était tarie et les enthousiasmes irréfléchis de la jeunesse avaient cédé du terrain.

DERNIÈRES ŒUVRES

Othello et *Falstaff* sont faits de tout cela : de l'heureuse rencontre avec le poète, désormais devenu indispensable au musicien, mais aussi d'une remise en question de toute sa production antérieure, d'une réflexion sur les créations passées et présentes d'autrui. Atteignant ainsi à un équilibre parfait, ces deux opéras sont les plus grands chefs-d'œuvre, les sommets de l'art verdien, mais ils n'en constituent pas moins l'aboutissement. Verdi aima ses derniers personnages, *Othello*, *Iago*, *Falstaff*, *Alice*, mais il ne se passionna pas pour eux, il ne ressentit pas leur dure tyrannie. Au lieu d'être subjugué par eux, il les domina. Seule *Nannetta* l'émut encore, mais comme un lointain souvenir. Et la foule, le public, ce juge toujours interrogé par Verdi, éprouva et continue d'éprouver ce détachement de l'auteur vis-à-vis de ses personnages, auxquels il préfère leurs frères plus âgés, *Violetta*, *Rigoletto*, *Manrico*, *Azucena*, *Aïda*, *Amneris*, moins parfaits mais certainement plus vrais aux yeux du peuple.

Seize ans séparent *Aïda* (1871) d'*Othello* (1887), et six ans encore *Othello* de *Falstaff* (1893). Ces deux intervalles sont marqués par les affirmations les plus catégoriques du musicien touchant sa volonté de ne plus écrire pour le théâtre, et par de rares compositions. Parmi ces dernières se détachent la *Messe de Requiem* et les deux remaniements de *Simon Boccanegra* (1881) et de *Don Carlos* (1884). Toutes ces compositions, y compris la

Messe, font partie de son activité théâtrale qui s'accompagne seulement de quelques œuvres chorales sacrées, un *Ave Maria* pour soprano et violons (1880), et de quelques très rares romances pour piano. La *Messe de Requiem* a une origine lointaine. En 1868, à la mort de Rossini, Verdi avait proposé qu'un groupe de musiciens italiens se partageât les parties de la *Messe de Requiem* pour écrire en collaboration le service funèbre consacré à la mémoire du grand musicien. Verdi s'était vu confier le *Libera me Domine*. Il en avait déjà écrit la partition quand le projet échoua : les auteurs choisis ne s'entendaient pas et les musiciens exclus avaient saboté le projet. Une fois qu'il eut écrit la musique d'un morceau, le désir était né en Verdi de composer la messe entière; le projet se réalisa par la suite sous la forme d'un hommage à Alessandro Manzoni, au lendemain de la mort de celui-ci. Ayant manifesté, tant qu'il était en vie, une fervente admiration pour le génie et l'élévation morale de Manzoni, qu'il avait rencontré sur le tard et non sans timidité, Verdi se sentait moralement obligé à ce geste d'hommage de la part du plus grand musicien italien (car c'est ainsi désormais qu'il se considérait et qu'il était considéré), envers le plus grand écrivain du pays. Et il acheva sa *Messe de Requiem* en donnant au texte une interprétation dramatique, de sorte qu'on l'appela son drame sacré; il dédia l'œuvre et en confia l'exécution aux artistes en qui il avait une foi exclusive : la Stolz et la Waldmann. Du reste, il avait lui-même conçu sa *Messe* comme une œuvre dramatique. La meilleure preuve en est qu'à peine quittée l'église pour les théâtres, il ne parla de l'exécution que sous le terme de « représentations ». Et ce furent bien des représentations, qu'il dirigea souvent volontiers lui-même à Milan et à Paris. C'était là encore une façon d'abandonner le théâtre en en transfusant l'essence dans la musique sacrée.

Mais le théâtre ne pouvait laisser échapper cet homme de génie. On assiste alors aux lents travaux d'approche d'amis, de connaissances, d'éditeurs, de familiers, à l'affût d'une occasion qui favoriserait le retour du musicien. Or, comme il ne pouvait être question que d'une rentrée par la grande porte, propre à séduire le compositeur blasé et dédaigneux, cette sorte de conjuration nationale adopte l'unique solution possible : la collabo-

ration avec le plus illustre poète italien de l'heure. C'est ainsi que se préparent les contacts avec Arrigo Boito, qui, dans ses vieux jours, avait renoncé en grande partie à renouveler le théâtre lyrique italien. Comme tous les anciens tenants de l'avant-garde en Italie, il était un tant soit peu revenu des enthousiasmes wagnériens de sa jeunesse. La nouveauté du théâtre de Wagner est, elle aussi, dépréciée en Italie, et les milieux les plus réceptifs visent plus que jamais à dépasser, dans le sens national, les dogmes de Bayreuth. S'il s'agissait de collaborer avec Verdi, Boito avait à son actif, outre sa culture et sa réputation de poète illustre, la réussite de ses expériences de transpositions, sur la scène lyrique italienne, du drame shakespearien. Quant à Verdi, pareille transposition avait été le grand rêve de sa vie. Il l'avait parfois mal réalisé (*Macbeth*), quand il ne s'était pas contenté d'en caresser seulement le projet (il fut longuement question du *Roi Lear* entre Verdi et ses librettistes, mais jamais l'œuvre ne fut menée à son terme). C'est pour Franco Faccio, son ami de jeunesse, qu'Arrigo Boito avait, en 1864, tiré un livret de *Hamlet* (ce Franco Faccio, après quelques tentatives dans le domaine théâtral, avait préféré se consacrer à la carrière de chef d'orchestre, devenant ainsi le chaînon entre Mariani et Toscanini). Cette création de Boito était pour Verdi la meilleure introduction.

Leur premier travail en commun consista à remanier *Simon Boccanegra* pour l'édition de la Scala du 24 mars 1881. Cette collaboration scella la réconciliation à la fois des deux générations de musiciens italiens et de Verdi avec la Scala. Tous les opéras que Verdi écrira par la suite y seront représentés, qu'il s'agisse de la nouvelle version italienne de *Don Carlos*, ou bien des deux dernières œuvres. Celles-ci naissent spontanément du génie d'un musicien qui, parfaitement conscient de personnifier un symbole, une tradition, ou peut-être l'ensemble du théâtre musical, ne peut se permettre que des chefs-d'œuvre, et se laisse convaincre à mesure que les personnages prennent vie sous la plume habile du poète. Verdi se rend très bien compte que, jamais auparavant, une pareille possibilité ne lui a été offerte, et il s'estime obligé d'accomplir une tâche qui n'incombe qu'à lui seul. S'il manquait cet ultime rendez-vous, il trahirait sa gloire et

sa légende, or Verdi est incapable de trahir. Il écrit donc ses deux parfaits testaments artistiques : *Othello* et *Falstaff*. Il s'agit bien, en effet, de testament spirituel : tout l'indique dans ces partitions où rien n'est laissé au hasard, où rien n'est abandonné à l'improvisation de l'interprète. Ces deux opéras ont été conçus pour être exécutés avec la plus grande précision. Si celle-ci fait défaut, ne fût-ce que partiellement, les œuvres ne résistent plus, tant elles sont construites jusque dans leurs moindres détails. La preuve en est vite faite : *le Trouvère*, *la Traviata*, *Rigoletto*, *Aïda*, *la Force du destin* ne manquent jamais de recueillir un succès d'enthousiasme auprès du public, que la mise en scène en soit parfaite ou médiocre. *Othello* et *Falstaff* sont soit présentés avec toutes les finesses requises, et alors le mécanisme prévu se déclenche, soit, si le chef d'orchestre n'est pas à la hauteur de sa tâche, n'entre pas dans l'esprit des œuvres, si les chanteurs sont un tant soit peu au-dessous du niveau technique et expressif nécessaire, le mécanisme ne se déclenche pas et la froideur règne sur la scène.

En raison de leur structure interne, de leur caractère réfléchi, de leur immuabilité, ces deux opéras représentent justement le sommet de la création consciente de Verdi ; on y retrouve tous les éléments précédents, mais cette fois élaborés et refondus en fonction d'apports personnels, à la fois très neufs et très anciens. C'est l'ultime produit d'un théâtre qui a renoncé à la violence de l'inspiration débridée pour accueillir la culture et la sensibilité d'autrui. Il ne s'agit plus d'un art obstinément national, mais d'un message que les théâtres du monde entier peuvent accueillir. Ces œuvres ne constituent pas l'aboutissement personnel d'un artiste extrêmement doué, elles sont un point de départ pour tous ceux qui savent et peuvent comprendre.

Au point de vue de la structure, l'œuvre de Verdi, qui va s'achever, s'affirme sur le plan vocal et instrumental. Mais ces deux éléments se fondent dans l'unité dramatico-musicale. C'est de l'équilibre et de la fusion de ces deux modes d'expression, qui agissent avec un synchronisme nécessaire, que naît à la musique l'œuvre nouvelle.

D'une part, en effet, l'expression mélodique, au lieu de rester enfermée dans des formes strictes, abandonne son caractère typiquement vocal, pour se plier et s'articuler

sur une déclamation mélodique qui n'abdique jamais en faveur du récitatif; elle reste essentiellement musicale et elle l'est fortement, mais elle fléchit et ondule sans cesse en mouvements libres et choisis qui naissent du texte poétique, dont ils révèlent l'intérêt et le contenu en l'exprimant en langage musical. La rigidité métrique du vers se dissout, se brise, se transforme musicalement en « paroles scéniques », voire en langage lyrique. Les personnages ne récitent pas plus qu'ils ne chantent. Ils parlent en musique, renouvelant un procédé déjà bien connu de Monteverdi, de Scarlatti, de Mozart. D'autre part, tandis que la mélodie strophique fait place à une déclamation instable, l'orchestre verdien se renforce grâce à une assimilation de procédés wagnériens manifestes dans la partition d'*Othello*, mais avant tout grâce à une étude attentive et sensible de l'ensemble du romantisme instrumental allemand et du patrimoine symphonique de tous les temps. Massimo Mila a déjà souligné les réminiscences évidentes de Mozart, de Beethoven, de Weber dans la partition de *Falstaff*, et surtout l'alignement du vieux Verdi, en avance sur le mouvement des jeunes qui le suivirent, « sur les positions avancées que la formidable poussée du romantisme allemand — de Haydn à Brahms — avait établies pour la conscience musicale européenne », jusqu'à préfigurer les procédés chers à Strauss et à Casella.

Ainsi prend naissance le langage qui caractérise les dernières œuvres de Verdi. C'est la dernière solution proposée par le vieux maître en faveur du mélodrame, absolument indépendante de la solution wagnérienne parallèle : c'est le langage unitaire de l'opéra, qui tend à transformer en musique un texte dramatique indispensable à la caractérisation des personnages, pour autant que ceux-ci trouvent, musicalement, leur expression dans un langage vocal qui, au lieu de s'épuiser dans le chant, soit constamment produit par les éléments instrumentaux et vocaux qui, non seulement s'équilibrent, mais aussi se complètent, se pénètrent, échangent leur matière et leur mouvement. L'élément thématique (symbolique et musical) n'existe pas; ce qui est vivant, en revanche, c'est un texte qui se réalise sur le plan instrumental et vocal en une fusion totale, où parfois les voix des chanteurs descendent jusqu'à se mêler à l'orchestre, où d'autres

fois les instruments montent au point d'envahir la scène. Et tout cela est réalisé avec une simplicité de moyens et une clarté d'écriture typiquement latines, qui concilient harmonieusement et atténuent l'opposition originelle entre la vocalité des opéras des XVIII^e et XIX^e siècles en Italie et la richesse de ce discours instrumental, né lui aussi en Italie, mais revécu à travers l'expérience symphonique européenne.

Claudio SARTORI.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE :

Toutes les œuvres de Verdi ont été publiées en réduction pour chant et piano par la maison G. Ricordi et C^{ie} de Milan. La maison Ricordi a publié aussi les partitions de certaines d'entre elles : *Rigoletto*, *le Trouvère*, *la Traviata*, *le Bal masqué*, *Messe de Requiem*, *Aida*, *Othello*, *Falstaff*.

Après la récente fondation d'études verdiennes à Parme (le président en est Mario Labroca), il est permis de penser qu'on s'achemine vers une édition critique des œuvres de Verdi.

La littérature verdienne est immense et de valeur inégale. Nous ne signalons ici que les principales sources de la correspondance de Verdi, de sa biographie et des problèmes critiques.

CORRESPONDANCE :

PASCOLATO, A., *Re Lear e Ballo in maschera* (Lettres à A. Somm), Città di Castello, 1901.

COSTANTINI, T., *Sei lettere di Verdi a G. Bottesini*, Trieste, 1908.

CESARI T., G. et LUZIO, A., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milan, 1913.

MORAZZONI G., *Lettere inedite di Giuseppe Verdi*, Milan, 1929.

ALBERTI, A., *Verdi intimo*, Milan, 1931.

GARIBALDI, L. A., *Giuseppe Verdi nelle lettere di E. Muzio ad A. Barezzi*, Milan, 1931.

GARIBALDI, L. A., *Cartegi verdiani*, publié par LUZIO, A., Académie d'Italie, vol. IV, Rome, 1935-1947.

WALKER, F., *Four Verdi's unpublished Letters*, dans « Music and Letters », janvier 1940.

BONGIOVANNI, G., *Dal carteggio inedito Verdi* — Vigna, Rome, 1941.

BONGIOVANNI, G., *Autobiografia dalle lettere*, publiée par OBERDORFER, A., Milan, Mondadori, 1941; réédité en 1951.

WERFEL, S. et STEFAN, P., *Verdi, the Man, his Letters*, New York, 1942.

WALKER, F., *Cinque lettere verdiane*, dans « La Rassegna musicale », juillet 1951.

On trouve un grand nombre de lettres inédites dans la vaste *Biographie de Verdi*, par Franco ABBIATI, que vient d'éditer la maison Ricordi à Milan (1960).

BIOGRAPHIE :

POUGIN, A., *Giuseppe Verdi*, Milan, 1881.

VANBIANCHI, C., *Bibliografia verdiana*, Milan, 1913.

BONAVENTURA, A., *Giuseppe Verdi*, Livourne, 1919, et Paris, 1923.

LUZIO, A., *Garibaldi, Cavour, Verdi*, Turin, 1924.

BONAVIA, F., *Verdi*, Londres, 1930.

TOYE, F., *Verdi*, Londres, 1931.

GATTI, C., *Verdi*, Milan, 1931; réimprimé en un volume, Milan, 1951; trad. française, Paris, 1961.

GERICK, H., *Giuseppe Verdi*, Potsdam, 1932.

RENSIS, R. DE, *F. Faccio e Verdi*, Milan, 1934.

HOLL, K., *Verdi*, Berlin, 1939.

ZOPPI, U., *Mariani, Verdi e la Stolz*, Milan, 1947.

OBERDORFER, A., *Giuseppe Verdi*, Milan, 1949.

RADIUS, E., *Verdi vivo*, Milan, 1951.

CELLI, T., « *Va, pensiero* », *Vita di Giuseppe Verdi*, Milan, 1951.

La biographie la plus documentée sur Verdi est celle de Franco ABBIATI, citée plus haut.

CRITIQUE (ET BIOGRAPHIE) :

A la mort de Verdi, alors que son théâtre avait toujours la faveur populaire, la critique s'acharna au contraire à en souligner les aspects les moins heureux, liant son œuvre à une négation du principe du mélodrame et du théâtre lyrique spécifiquement italien, dans le climat d'exaltation du drame wagnérien et du renouvellement symphonique. La fin de la première guerre mondiale coïncide avec une « renaissance verdienne » qui se manifeste aussi dans la critique allemande et mondiale, dont le point de vue essentiel est résumé dans le livre de FRANZ WERFEL, *Verdi. Der Roman der Oper*, publié en 1923, dans l'essai de Bruno BARILLI, *le Pays du mélodrame*

(1931) et dans le volume de Massimo MILA, *Il melodramma di Verdi*, publié en 1933, et réédité en 1958 avec peu de retouches. Dès lors le problème Verdi semble définitivement résolu dans ses justes termes. Dans le domaine de la critique, très souvent lié à celui de la biographie, tels sont, nous semble-t-il, les ouvrages à signaler :

BELLAIGUE, C., *Verdi*, Paris, 1912.

BASTIANELLI, G., *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milan, 1914.

RONCAGLIA, G., *Giuseppe Verdi e l'ascensione dell'arte sua*, Naples, 1914.

PIZZETTI, I., *Musicisti contemporanei*, Milan, 1914.

BARILLI, B., *Il paese del melodramma*, Lanciano, 1931.

MILA, M., *Il melodramma di Verdi*, Bari, 1933.

PARENTE, A., *Il problema della critica verdiana*, Turin, 1933.

LOSCHOLDER, J., *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen*, Stuttgart, 1938.

RONCAGLIA, G., *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Florence, 1940.

FARINELLI, A., *Giuseppe Verdi e il suo mondo interiore*, Rome, 1941.

DELLA CORTE, A., *Le sei più belle opere di Giuseppe Verdi*, Milan, 1946.

PIZZETTI, I., *La musica italiana dell'Ottocento*, Turin, 1947.

WILLIAMS, S., *Verdi's last Operas*, Londres, 1951.

GIANOLI, L., *Verdi*, Brescia, 1951.

MILA, M., *Giuseppe Verdi*, Bari, 1958.

HÉRITAGE DU ROMANTISME

*LE NATIONALISME MUSICAL
ET LES VALEURS ETHNIQUES*

LES ÉCOLES NATIONALES

GROUPES d'élèves perpétuant un même enseignement; union de créateurs servant un idéal unique; familles d'artisans se transmettant de père en fils d'immuables secrets d'atelier : autant d'« écoles » selon le dictionnaire, qui définit ce mot : « ensemble des adeptes d'un maître ou d'une doctrine ». C'est dire que « école de Rubens », « école de Notre-Dame de Paris », « école italienne de lutherie » sont réguliers et s'entendent aisément.

Pour les écoles de composition dites nationales, il est permis d'objecter qu'il n'y a pas nécessairement « ensemble », comme le Larousse l'exige : Grieg figure, à lui seul, la norvégienne; en Bohême, Smetana et Dvořak ne sont pas exactement contemporains, non plus qu'Albeniz et Falla en Espagne. On s'en prendra, peut-être, également à l'appellation « doctrine », la jugeant excessive, ce qu'elle est, à coup sûr. De cette doctrine, un Russe nous a tout dit, ou peu s'en faut, en s'exclamant : « Pourquoi donc marcherions-nous toujours pendus aux jupes de nos nourrices italiennes ? » Il s'agit de remplacer ces étrangères par une *nyanya* semblable à celle qui ensorcela Moussorgsky enfant, puis de ne la plus jamais quitter d'une semelle. Voilà bien tout le problème, dont plus tard de solennels manifestes ne pourront nous apporter que des paraphrases (si même cet énoncé abrupt à l'excès appelle quelques retouches). Il reste que, malgré les approximations indiquées, le terme — désormais technique — d'« écoles nationales » ne prête guère à équivoque.

Ce qui, au premier chef, importe à ceux que le national tourmente est de se singulariser. Délibérément, ils s'affirmeront par opposition à l'art indifférencié de l'Europe occidentale, et leur projet sent quelque peu l'irrédentisme. Même lorsqu'ils n'avouent que des visées modestes, leur fin dernière est l'autonomie. Grieg dit

bien que si Bach et Beethoven ont élevé des temples sur les sommets, il borne, quant à lui, son ambition à bâtir des demeures à la mesure de l'homme, afin qu'il y soit à son aise et heureux. Mais, d'autre part, il proclamera, plus solennellement, qu'en puisant dans la mine des chants populaires de son pays, il s'est bel et bien essayé à fonder un art national. Pareillement, et presque dans les mêmes termes, Glínka nous assure qu'il ne songe qu'à offrir à ses chers compatriotes une musique où ils puissent se sentir chez eux. Ce qui ne l'empêchera pas de reconnaître, moins humblement, qu'à certain moment de sa vie, « l'idée d'une musique nationale (lisez : indépendante) se présentait de plus en plus clairement à son esprit ».

Le fol espoir que cette musique-là se forgerait du jour au lendemain, hors de toute influence étrangère, qu'elle userait d'une tonalité encore inouïe, pratiquerait une polyphonie à nulle autre pareille (que les Russes, par exemple, auraient pu tirer de leur chant populaire, qui est polyphonique), userait d'une instrumentation, sinon même d'une écriture, entièrement nouvelles, en un mot qu'elle différerait de celle qu'au cours de longs siècles avait élaborée l'Occident européen autant que la chinoise ou l'arabe : pareil espoir n'a manifestement jamais effleuré l'esprit des novateurs. Dans l'intention d'aucun d'eux, la sécession ne devait dépasser des limites relativement étroites. Modération certes inévitable, imposée par la nature des choses, mais qui fait toucher du doigt l'essentielle faiblesse de l'entreprise, tour à tour portée à la soumission et à la révolte. Tout en se détournant de l'Europe traditionnelle, on veut y conquérir sa place ; tout en la répudiant, on entend s'en faire agréer. (Et son grand âge rend effectivement l'Europe traditionnelle toujours plus accueillante et plus réceptive.)

À partir d'une immémoriale tradition orale, les peuples occidentaux avaient, au niveau de leurs classes cultivées, lentement édifié un art bien réellement paneuropéen, où, à l'intérieur d'un périmètre spirituel et territorial déterminé, chacun se reconnaissait aisément. Où que se fût constituée l'une quelconque de ses techniques ou organisée l'une de ses formes, elles essaïmaient aussitôt, adoptées ou imitées dans toutes les parties de la moitié de continent où s'est formée notre culture. Tout ce que,

chemin faisant, cet art a recueilli d'exceptionnel s'est résorbé dans sa substance; tout ce qu'il a accepté d'irrégulier selon ses normes s'y est fondu dans la conformité. Bourrée, polonaise, allemande ou gigue ne se font agréer dans la société lettrée à laquelle il appartient que dépouillées de tout provincialisme excessif; Turcs, Iroquois, sauvages, ne paraîtront sur le théâtre de l'Occident que s'ils savent parler le beau langage qui y est d'usage. Encore ce nivellement semble-t-il insuffisant à Gluck qui se plaint des différences, à son idée « ridicules », entre les musique nationales.

Pareil état d'esprit marque le point de maturité de la musique occidentale, et l'on voit s'achever ainsi un de ces cycles qui conduisent, en tout lieu et en tout temps, d'un art spontané et irraisonné, dit populaire, à un art concerté, dit savant, doté de quantité de lois, d'articles de foi et de coutumes. Ces cycles — disons-le sans retard — sont à jamais irréversibles.

Il va de soi qu'en cet instant historique, les « ridicules différences » ne peuvent plus se manifester dans la matière même de la musique occidentale : elles ne subsistent plus dans le concret, c'est-à-dire dans la lettre, alors même que, dans l'abstrait, c'est-à-dire l'esprit, elles persistent, déterminant le caractère de l'inspiration, le coloris sentimental, le mouvement de la pensée.

C'est une distinction psychique de cette sorte que le « sang mauresque » reproché à Victoria, Espagnol pathétique, ou la sobriété germanique (*Schlichtheit*), à laquelle Schumann aimerait voir revenir Franz Liszt, dont, pour sa part, Brahms estime non allemand (*undeutsch*) le brio trop voyant. Et bien qu'assujetti au concret, peut-être Rimsky-Korsakov ne pense-t-il qu'à semblables propriétés ethniques sublimées, lorsqu'il nie la possibilité de toute musique non nationale.

En revanche, telle n'est pas, semble-t-il, l'idée de Beethoven faisant l'éloge de Mozart, plus grand, à son gré, dans *la Flûte enchantée* que dans tout autre de ses ouvrages, parce que, dans celui-là, il fait figure de vrai maître allemand. Si, comme il en a l'air, le propos vise, outre la langue du livret, les candeurs de Papageno, il étonne dans la bouche d'un classique.

Il est pourtant dans la logique des événements. C'est que si, d'un côté, les pays occidentaux avaient à la

longue accumulé, par un courant perpétuel d'échanges et d'emprunts, un fonds considérable de conventions et de lieux communs proprement ouest-européens; si, au sein d'une haute civilisation autant dire unanime, ils étaient de bonne heure parvenus à un accord général des goûts, d'un autre côté, les forces de cohésion s'étaient néanmoins affaiblies, petit à petit. A mesure que se dessinaient, l'une après l'autre, les grandes routes de l'Océan, que les conquérants abordaient à de nouveaux rivages et que le monde, vertigineusement, grandissait, un premier germe de corruption naissait, qui ne devait plus cesser de se fortifier : la curiosité, insensiblement, détournait les regards des horizons familiers vers le grand large, du coutumier vers l'insolite, du convenu vers l'original. Au départ, cette curiosité ne prend pas sa source dans la sensibilité esthétique; c'est un trait scientifique. Mais elle ne tardera pas à contempler les hommes d'art, et à jamais. Pour commencer, l'exotisme ne leur apporte que des éléments de décoration pure : ces Nègres, Bohémiens, musiciens de campagne, qu'ils font monter sur les planches; mais déjà, dans les genres mineurs — clavecin français, virginal anglais — surgissent les « airs de carrefour » signalés par Pirro, où ce pittoresque prend un accent d'authenticité.

De toute façon, l'entraînement qui s'amorce dès lors ne s'arrêtera pas de sitôt. Plus on avance vers le xix^e siècle, plus le rustique et l'exotique occupent les esprits et envahissent les partitions. Les théoriciens se prennent à discourir sur les particularités nationales, et les ouvrages techniques, qui prolifèrent dans la deuxième moitié du xviii^e (et le *Dictionnaire* de Jean-Jacques Rousseau tout le premier), étudient comme ils peuvent, et parfois mieux que prévu, la musique de la Chine, des Persans, des Arabes, sans compter celle de l'Irlande et le *Ranz des vaches* — en attendant que l'étonnant Villoteau, musicologue attitré de la campagne d'Egypte, rende compte, par le menu, de toutes les catégories musicales rencontrées au cours de l'expédition. Parallèlement : cornemuse et chalumeaux dans les symphonies; *all'ongarese* chez Haydn et ailleurs; marche turque (et plus turque peut-être qu'on ne pense) chez Mozart; caisse et cymbales orientales dans *les Pèlerins de la Mecque*, *les Deux Avars*, *l'Enlèvement au sérail*, voire *Iphigénie en Tau-*

ride : signes des temps, qui ne cessent de se multiplier et de s'accuser aux approches du romantisme affamé de « nouveau ».

Lorsqu'il triomphe, le pittoresque de fantaisie ne se pratique plus guère; le goût est à la couleur locale vraie. Les scientifiques ont étendu leurs recherches, et les temps sont proches où George Sand divaguera sur la gamme hindoue et la gamme ioway. Pour mettre une mélodie chinoise dans *Turandot* et une turque dans *Obéron*, Weber consulte les écrits des érudits, tout comme Mendelssohn, quand il lui en faudra une écossaise. Le national s'impose ainsi de concert avec l'exotique. A Vienne, en 1829, Chopin improvise sur une chanson polonaise, *le Houblon*, ce qui, dit-il, électrise son public « inaccoutumé à entendre des chants de ce genre ». A la même occasion, avec sa *Krakowiak*, l'échelle pentatonique fait son entrée dans la musique occidentale, ou, tout au moins, y ressuscite; vingt ans plus tard, elle y aura droit de cité et s'étalera majestueusement sur deux longues octaves, aux premières mesures des *Préludes* de Liszt.

On se méprendrait fort en prenant cette fringale de nouveauté mélodique (avec ce qu'elle comporte de conséquences harmoniques) pour l'effet d'une fluctuation superficielle du goût : elle va de pair et, par certains côtés, se rattache au bouleversement que la musique occidentale subit dans la première moitié du xix^e siècle. Ni les écoles nationales, ni rien de ce qui devait encore survenir jusqu'à nos jours, ne sont intelligibles s'il est fait abstraction de cette crise majeure.

C'est que l'œuvre suprême de l'Occident, celle où il se reconnaît et s'admire, la symphonie, menace ruine. On ne saurait assez redire que, portée par Beethoven aux limites extrêmes de ses ressources, c'est par lui-même qu'elle sera, sur le tard, méthodiquement disloquée, comme si, jugeant tous les effets usés, toutes les combinaisons épuisées, il avait vu, saisi d'effroi, l'imposant édifice construit de ses mains se faire peu à peu prison et les portes de la routine se fermer lentement sur lui.

Pour s'évader de ce milieu fatal, l'une des voies que, parmi d'autres, il a choisies, est le retour vers les modes d'expression du passé : formes, d'une part; système tonal, de l'autre. La symphonie étant architecture avant toute chose, et fille de la tonalité moderne, on voit que, ce

faisant, il s'attaquait à ses fondements mêmes. Pour ce qui est des formes — malgré grande fugue, contrepoint, essai de concerto grosso — les archaïsmes, au bout du compte, n'auront été qu'épisodes d'envergure réduite, aussi bien dans sa « dernière manière » que dans l'histoire de son art : la destruction radicale des dispositions symétriques familières à l'allegro de sonate auront sur le développement ultérieur de cet art des effets autrement puissants (en quelque mesure analogues à ceux de ces *Fantasies* de Schubert qui préfigurent le poème symphonique).

En revanche, les modes dits anciens (tel, dans la *Prière du convalescent*, celui de *fa*, si fréquent chez Chopin, ou encore le « dorien », dont il rêvait, sans doute comme d'un dernier coup de pioche dans les murailles de la symphonie) ne disparaîtront plus du répertoire des moyens d'expression de notre musique : au commencement de la *Sonate* de Liszt, la gamme descendante répétée en énonce plusieurs, manifestement devenus, dès lors, monnaie courante.

En effet, lorsque Liszt paraît, il recueille un héritage déjà considérable de matériaux et de procédés, que lui-même et Chopin enrichiront encore largement, non seulement quant à la substance mélodique, à l'harmonie, aux cadres formels, mais encore (bien que dans une moindre mesure) quant au rythme.

Telle est la situation musicale en Occident, à l'heure où surgit le premier compositeur « national ». Ce compositeur est-il Frédéric Chopin ? Il pourrait l'être, et, s'il faut l'en croire, le voulait, puisqu'il se targue d'avoir réussi à acquérir le sentiment de sa musique nationale, « au moins en partie » ; qu'il lui arrive de fredonner à longueur de journée des chansons « des bords de la Vistule » et qu'on a pu dresser des inventaires de ses polonismes : ils vont, à l'occasion, jusqu'à la citation. De plus, il n'y a d'école nationale que dans les pays qui, par cette école, naissent, avons-nous dit, ou renaissent à la musique : qui n'ont, en d'autres termes, jamais produit une musique savante (comme la Russie) ou qui, en ayant produit une, l'ont oubliée (comme l'Espagne) : on a compté trois siècles de la mort de Victoria au manifeste nationaliste de Pedrell *Por nuestra musica*, qui est de 1891. Or, Chopin vient précisément de l'un de ces pays-là.

Néanmoins, il n'est compositeur national qu'à demi. Quelques exotismes assaisonnent bien tels nocturnes ou telle étude, et l'un de ses scherzos renferme même un Noël populaire littéral; mais c'est dans ses compositions les plus confidentielles, les mazurkas, que l'accent polonais, visiblement voulu, se perçoit le plus nettement. « Faire polonais » n'est pas sa préoccupation constante. Son dessein esthétique n'est pas national. Mises à part les exceptions — il est vrai symptomatiques — qu'on vient de voir, il agit, dans tout ce qu'il écrit, en musicien occidental, représentant d'un art universel par essence, auquel il s'efforce de ramener et d'incorporer tout élément inusité, susceptible d'en aviver l'éclat.

C'est, on l'a vu, très exactement au contraire qu'aspirent les écoles nationales. Un lointain précurseur d'Espagne, Eximeno, a, dès le XVIII^e siècle, clairement formulé leur programme (que Pedrell devait faire sien) : « C'est sur la base des chansons populaires nationales que chaque peuple doit construire son système musical. » Mais comme, pour aucune d'elles, il n'a jamais été question ni de dissoudre les orchestres symphoniques, ni de détruire pianos, violons ou clarinettes, et encore moins de brûler les traités traditionnels de solfège, d'harmonie ou de contrepoint, en un mot de rejeter ce que l'Occident leur offrait de tout fait et de généralement accepté, il arrivera plus d'une fois que les deux tendances — la leur et celle des créateurs occidentaux —, si opposées en principe, se rapprochent dans la pratique (du fait qu'elles ont à surmonter des obstacles analogues) au point, parfois, de se confondre.

Cela étant, et le national se faisant plus particulièrement reconnaître par les mélodies — censément populaires et archaïques — qui l'expriment, la tâche des compositeurs nationalistes consistera, en premier lieu, à s'assimiler les techniques étrangères, en second lieu à les plier aux exigences de la matière nouvelle qu'ils mettent en œuvre.

C'est pourquoi, à moins de rester des autodidactes de gré ou de force, comme Balakirev et son groupe, ils s'abreuvent de coutume aux sources didactiques de l'Europe centrale, comme Grieg ou Albeniz, et voyagent passablement. Et c'est pourquoi aussi ils cherchent la solution de leurs difficultés, essentiellement techniques, auprès de ceux qui, à d'autres fins, en ont surmonté de

semblables et peuvent les enseigner : de Glinka à Glazounov, en passant par Borodine, Smetana, Grieg, Albeniz, leurs chemins croisent sans cesse celui de Liszt, qui les comprend et les protège — tout en s'abstenant, en vrai occidental et cosmopolite, de les imiter autrement que par jeu rhapsodique.

La première de ces difficultés est, à n'en pas douter, l'harmonisation des nombreuses échelles autres que les classiques (les « ecclésiastiques » notamment) que le folklore leur propose. Voilà ce que Glinka étudie à Berlin, Borodine chez lui, et ce que Moussorgsky s'applique à apprendre dans l'ancienne musique liturgique. Difficulté centrale, en effet, et telle, au premier abord, qu'elle a pu faire passer pour « nationaux » des musiciens immigrés qui l'ont vaincue, tel Schulz, Allemand, qui s'entendait à vêtir d'une parure harmonique appropriée les chansons danoises. Les perplexités ne sont pas moindres pour le rythme ; mais sur ce point on s'en tirera, à l'imitation de l'Occident, comme on pourra : non pas en créant une théorie rythmique neuve, mais en forçant les cadres de l'ancienne. Sans parler de la mesure de 5 temps, déjà usitée, on aura, dès Borodine, des mesures de 7 et, dès Moussorgsky et Rimsky, des mesures de 11 temps, qui ressemblent, à vrai dire, par endroits, à de simples expédients graphiques. De plus, le changement perpétuel de mesure devient courant avant le dernier quart du XIX^e siècle. On ne se mettra pas, non plus, martel en tête pour les formes, toutes élaborées et que l'on acceptera telles quelles, y compris, parmi les plus étendues, le poème symphonique à la Liszt et la symphonie classique, même si, dans celle-ci, les chants sauvages ne se meuvent pas toujours sans contrainte. Sous ce rapport, la première école nationale, celle des « Cinq » russes, n'apporte guère de révélations, si même, par ailleurs, « jamais musique n'eut pareil pouvoir de dépaysement » (A. Schaeffner). Toutefois, pendant que l'opéra occidental, figé dans quelques schémas, piétine et se répète, puis se renouvelle en se symphonisant, Moussorgsky, loin des voies wagnériennes, créera de toutes pièces, avec *Boris Godounov*, un drame musical entièrement imprévisible. C'est sans doute dans cet ouvrage et dans les morceaux de chant qui le préparent ou le prolongent, que le principe du natio-

nalisme se fait le plus intransigeant et porte ses fruits les plus singuliers. Aussi est-ce contre eux que se dressera la résistance la plus opiniâtre. Si tel prince russe confie à Liszt en plaisantant qu'il envoie ses officiers punis à *la Vie pour le tsar*, de Glinka, il n'y a pas de sourires pareils pour Moussorgsky : les fronts des juges qui le condamnent sont assombris, et ses compagnons l'abandonnent bien avant qu'il n'ait achevé sa course.

La structure sociale moins stratifiée de la Norvège et l'irrédentisme déjà vif de la Bohême ont épargné à Grieg et à Smetana pareils déboires. Ils deviennent l'un et l'autre, de leur vivant, des symboles patriotiques très acclamés. Mais si leur gloire se maintient, leur influence directe ne dépasse pas la durée de leur carrière (début de notre siècle, tout au plus), et l'on ne peut affirmer qu'ils aient fait souche.

Au contraire, la « puissante petite clique » des cinq héritiers de Glinka disparue (assez tard, puisque Balakirev ne meurt qu'en 1910, Rimsky en 1908 et Cui en 1918), son credo survit, par succession directe, dans leur descendant le plus remarquable, Stravinsky, à tout le moins jusqu'à ses *Noces* (1923).

Lorsque la plus tardive de ces premières écoles nationales, l'espagnole, voit le jour aux environs de 1900, la perspective historique s'est sensiblement modifiée. Albeniz, lui-même, bien que disciple de Liszt — et sa descendance à plus forte raison — se placent déjà, en quelque sorte, hors de la première période du national, sur le seuil d'une époque où la persistance du dogme provoquera l'éclosion d'une seconde série d'écoles ou, tout au moins, de nouvelles flambées nationalistes locales.

C'est qu'une nouvelle étoile est apparue à l'Occident, qui guidera les puînés; Albeniz peut encore en recueillir la lumière, dont l'œuvre de ses successeurs, celle de Manuel de Falla notamment, sera toute baignée. « On ne peut exactement imaginer, en Europe occidentale, ce que la venue de Debussy a représenté pour nous », dit Kodály, et c'est, en effet, sous le signe de Debussy que, au commencement de notre siècle, naîtra une école symphonique hongroise. La leçon qu'elle reçoit du maître français continue celle de Liszt, mais la renouvelle et l'allège. Dans ses partitions, les compositeurs nationaux

de toute origine découvrent, tout d'abord, une recette : le secret d'un milieu harmonique et d'une forme où les mélodies de leurs peuples peuvent librement respirer.

Lui-même ne folklorise guère ; il accable même de son ironie un confrère coupable d'avoir trop tourmenté un pauvre petit choral breton « qui ne lui avait rien fait ». S'il recherche la couleur locale, c'est parfois comme par plaisanterie. En revanche, son imagination est constamment attisée par des stimulants pris aux quatre coins du monde, qu'il ne nous a pas tous désignés, même à mots couverts. Mais ces éléments extérieurs hétérogènes qui nourrissent son invention (et que toujours il approfondit, s'il n'en fait pas l'étude scientifique) ne lui servent pas de matière première textuelle. Tantôt il n'en attend qu'une direction de sa pensée ; tantôt il n'en extrait qu'une particule typique — profil mélodique, formule rythmique, sonorité spécifique — dont il ne laissera subsister que l'ombre, visible aux regards les plus aigus seulement. (Ainsi le voit-on au début du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* s'inspirer de la musique grecque antique : il en condense arbitrairement, en une mélodie cohérente, totalement sienne, trois attributs : unisson, petits intervalles du *pyknon* « enharmonique », grands écarts du « corps de l'harmonie », toutes notions puisées, sans doute, dans un traité, où il a voulu s'informer mais dont, à bon droit, il a jugé inutile d'extraire plus que des données sommaires autant qu'approximatives. Le bon plaisir du compositeur, c'est-à-dire son pouvoir créateur, en a opéré une synthèse rigoureusement personnelle, où néanmoins leur essence persiste et agit fortement.)

Le pénétrant esprit analytique de Bela Bartok a-t-il entrevu cette subtile chimie organique ? Son incomparable instinct d'artiste en a-t-il eu l'intuition ? Ses écrits gardent le silence, en sorte qu'on ne saurait même pas dire s'il a été conscient de sa propre évolution au cours de la dernière dizaine d'années de sa vie, déterminée, semble-t-il, de loin, par l'exemple de Debussy. Il reste que, au départ promoteur résolu d'une école nationale hongroise (que lui et Kodály allaient réellement créer), il a fini par l'abandon tacite de son programme : dans les ouvrages qui ont fait sa gloire, sa volonté n'est plus de doter la Hongrie, par le moyen de son chant paysan, d'une musique symphonique magyare, formant un compar-

timent bien délimité de l'universelle, mais à l'inverse, de tenter un rajeunissement de celle-ci, par incorporation de principes actifs tirés de toute musique populaire connue, sans distinction aucune. Par cette nouvelle conception de sa tâche, il transcende le national et se place aux côtés des maîtres occidentaux, non à leur suite.

Le temps a beaucoup accéléré sa marche, depuis quelque cent ans, si bien que le recul suffit déjà pour que grandeur et servitude du principe musical des nationalités s'offrent à la vue, dans une clarté suffisante.

C'est en toute équité que l'on peut aujourd'hui lui reprocher ce qu'il a de dogmatique à l'excès et d'apriorique. Son point de départ est un axiome : chaque groupe ethnique dévoile son originalité dans sa mélodie populaire la plus authentique; et rien ne semble plus évident, à première vue. Dans la réalité quotidienne, cependant, ce qui, du premier coup, se fait reconnaître comme national, c'est bien moins, par exemple, le chant des paysans hongrois ou espagnols que les csardades et les espagnolades des cafés citadins d'Espagne ou de Hongrie. Fait d'expérience si certain que l'on inclinerait à croire ce nationalisme irrécusable exclusivement propre à une zone intermédiaire entre populaire et savant, alors que la mélodie ancestrale des campagnes se « dénationalise » à mesure qu'on remonte vers ses sources probables. Les hybrides qui prospèrent à la limite des cultures primitives ne méritent d'ailleurs pas nécessairement que mépris : maniées par de grands compositeurs, quelques locutions andalouses très communes ont suffi pour faire éclore de grandes œuvres.

On a pu regretter, par ailleurs, que les adeptes du nationalisme musical, perpétuellement préoccupés par la difficile adaptation de l'outillage classique à une matière mélodique qui ne le prévoyait pas, aient trop souvent confiné la création dans la technique seule, comme si un recueil de chansons populaires digne de foi, une plume d'harmoniste exercée et une once de goût pouvaient résoudre le problème tout entier. « Nullement, proteste Bartok; à moins d'avoir appris dès l'enfance la langue musicale de son peuple et de savoir la parler comme lui, on ne saurait rien produire de véritablement national. » Pourtant Grieg lui-même n'a prêté attention à cette

langue que bien tard... Et soutiendra-t-on qu'une école écossaise — à la supposer possible — ferait mieux que Mendelssohn, dans sa *Symphonie*, une javanaise mieux que Debussy dans *Pagodes* ? Est-il enfin un Espagnol qui refuserait de signer, à la place de Ravel, l'*Alborada del gracioso*, pour ne citer qu'elle ?

Niera-t-on, au surplus, que les réussites mêmes des écoles nationales restreignent leur rayon d'action dans la mesure même où elles se rapprochent de leur but ?

Tout cela, néanmoins, ne nous fera pas oublier le rôle, somme toute décisif, que ces écoles ont joué dans le destin de la musique savante de l'Occident, et c'est sur ce rôle qu'il convient de les juger, avant tout. Par la fraîcheur de leur sensibilité artistique toute neuve aussi bien que par la quantité considérable de matériaux imprévus qu'elles lui ont apportés, elles ont revigoré un art vénérable mais proche de l'épuisement. Sans elles, Brahms, docile épigone, n'eût peut-être pas touché aux modes anciens, ni prêté l'oreille au cor des Alpes du Righi. Et *Pelléas* ne serait peut-être pas ce qu'il est.

CONSTANTIN BRAÏLOIU.

BIBLIOGRAPHIE

BARTOK, B., *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire*, Genève, 1948.

BRAÏLOIU, C., *Le folklore musical*, Zürich, 1949.

COIRAULT, P., *Notre chanson folklorique*, Paris, 1942.

MERSMANN, H., *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung*, Leipzig, 1922-1924.

WIORA, W., *Das echte Volkslied*, Heidelberg, 1950.

L'ÉCOLE RUSSE

SURGIE soudainement du néant, l'école russe a pris son essor au milieu du XIX^e siècle. A ce point de l'histoire, il fallait nécessairement qu'une force vierge vînt affranchir la musique de la tutelle du romantisme germanique qui la menait, passée sa grande époque, vers un inévitable enlèvement. Il est significatif de voir un tel événement choisir, pour se manifester, et comme en vue d'une efficacité plus grande, cette Russie dominée alors par une aristocratie largement ouverte aux influences du dehors, cependant qu'un peuple en servage, isolé de toute culture, de toute civilisation matérielle, conserve à l'état pur le don de Dieu à sa terre natale.

Depuis le début du siècle, une intense fermentation d'idées nouvelles gagne peu à peu l'élite de la société. La littérature a été la première à en trahir les effets, avec toute une génération d'écrivains et de poètes : Lermontov, Tourguenev, Nekrassov, Ostrovsky, héritiers des grands précurseurs Pouchkine et Gogol, et parmi lesquels deux romanciers, Tolstoï et Dostoïevsky, conquerront d'emblée une gloire mondiale. Tout est prêt pour qu'une génération de compositeurs, emboîtant le pas, entreprenne de ramener la musique à ses sources, lui imposant une sorte de retour à la terre d'où elle sortira le sang pur et les poumons libres, fût-ce tant soit peu crottée.

GLINKA

Ce n'est que vers 1860, avec l'entrée en scène du fameux groupe des Cinq, que la jeune école russe se constitue et s'organise en tant que force de révolution, avec une doctrine définie, une volonté subversive et des moyens d'action. Mais il y a déjà quelque trente ans que la musique russe a pris conscience d'elle-même, de sa prédestination et de cette matière première inestimable que lui offre un folklore riche entre tous. Cette découverte est le fait

d'un grand créateur, Michel Glinka, de qui l'œuvre, faible en volume mais chargée de quel message, dépasse sans doute en génie celui de ses disciples, encore qu'il ait moins activement rayonné dans le monde.

A la source de toute la musique russe, il y a Michel Glinka. En deçà un désert, à peine peuplé d'un petit nombre d'individualités, impuissantes à affirmer quelque indépendance en face de ce que nous pourrions appeler l'occupant italien. La musique russe, dans la mesure où elle existe, est alors importée d'Italie; entendez que les Italiens Araja, Sarti, Locatelli, le Vénitien Catterino Cavos, ne laissent pas de puiser des motifs d'inspiration dans l'art populaire de leur pays d'adoption, mais n'abandonnent pas pour autant l'accent de leur terroir. Si bien établis sur les scènes de Moscou et de Saint-Petersbourg sont le style et les procédés de l'opéra italien que les compositeurs russes, un Fomine au XVIII^e siècle, un Matinsky, un Verstovsky ne songent même pas à s'en affranchir.

Glinka lui-même, dans *la Vie pour le tsar*, le premier de ses deux grands ouvrages, accuse la très forte influence du *bel canto* italien. Mais cette influence n'agit que sur sa forme tout extérieure. Elle ne pénètre pas l'esprit d'une musique qui reste russe non seulement dans ses thèmes, mais aussi dans la façon dont elle les accommode. En dépit de telles ou telles disciplines occidentales auxquelles Glinka emprunte le découpage de sa partition et l'équilibre intérieur de chacun de ses morceaux, sa liberté s'affirme totale dans la carrure de ses phrases, dans l'emploi fréquent des rythmes à cinq ou à sept temps, dans l'usage très nouveau pour l'époque de certains modes de plain-chant, dans l'apparition d'un chromatisme oriental qui fera la fortune de ses successeurs.

Combien de ceux qui assistèrent le 27 novembre 1836 à la première de *la Vie pour le tsar* se doutèrent-ils de l'événement qu'ils étaient en train de vivre? Assurément pas les aristocrates qui, pleins de dédain pour les éléments populaires d'où la partition tirait le meilleur d'elle-même, qualifiaient celle-ci de « musique de cocher ». Peut-être pas non plus le grand public dont l'accueil chaleureux pourrait bien avoir salué moins la nouveauté et le cachet vraiment national de l'œuvre que ce qu'elle conservait encore de *bel canto* italien. Ce qui le donne à penser, c'est l'échec, quelques années plus tard, de *Rousslan et Ludmil-*

la, chef-d'œuvre où s'accomplit, en l'absence de toute formule étrangère et de façon décisive, cette promotion d'un style musical spécifiquement russe, tentée dans *la Vie pour le tsar*.

De caractère indolent et de faible santé, Glinka n'insista pas et s'expatria pour des années. Mais sa leçon n'était pas perdue pour tout le monde. Durant que l'artiste désabusé pratiquait à Paris, à Madrid et ailleurs, un tourisme nonchalant, sa pensée vivante faisait son chemin dans un petit nombre d'esprits et de cœurs. A son retour en Russie, en 1854 — avec la *Jota aragonesa* dans son bagage — il verra venir à lui des « jeunes » dont l'ardeur à marcher sur ses traces fera plus tard de lui ce qu'il ne s'est jamais cru ni rêvé, un fondateur de dynastie.

DARGOMYJSKY

Le premier à se manifester, un petit homme d'une quarantaine d'années, vient lui soumettre, page après page, un ouvrage lyrique où, mêlée aux formes traditionnelles, s'essaye une conception neuve du grand récit dramatique. L'homme s'appelle Dargomyjsky. Il a déjà essuyé deux refus de la direction des Théâtres impériaux. L'œuvre, *Roussalka*, représentée en 1856, lui assurera une place de premier plan, sans pour autant obtenir du public une adhésion qui lui permette de se maintenir au répertoire.

Dès cette œuvre, et en dépit de son admiration pour Glinka, Dargomyjsky affirme une conception du drame lyrique tout à fait opposée à la sienne. Qu'on en juge : Glinka a composé la partition entière de ses deux opéras comme de la musique pure, sans aucun texte littéraire. Les paroles ont été ajoutées après coup par des tâcherons, soit directement sur la musique, soit sur des schémas rythmiques établis par l'auteur au moyen de traits et de points figurant les longues et les brèves. Dargomyjsky, au contraire, s'attaque avec *Roussalka* à un texte de Pouchkine dont il cherche à respecter et l'esprit et même la lettre. La courbe mélodique est donc commandée chez lui de façon plus ou moins impérieuse par la coupe même de la phrase littéraire. Mais à cette première étape de sa réforme, Dargomyjsky n'ose pas renoncer à l'« air » autonome, tel qu'on l'a pratiqué jusqu'à lui. Il lui fau-

dra douze ans de silence pour laisser mûrir sa formule et en tenter la démonstration dans *le Convive de pierre*, où le poème de Pouchkine est mis en musique sans aucun changement, dans une sorte de récitatif continu, scrupuleusement calqué sur les inflexions naturelles de la voix parlée et qui, malgré tout, garde une démarche suffisamment mélodique pour que l'orchestre n'ait besoin d'y ajouter autre chose qu'un soutien, un accompagnement. Inutile d'insister sur ce que cette conception a de foncièrement différent de celle de Wagner.

C'est ainsi que Dargomyjsky réalise la doctrine qu'il exprimait dans cette phrase : « Les anciennes notions démodées obligent à chercher la mélodie qui flatte simplement l'oreille. Ceci n'est pas ma première préoccupation. Je veux que le son exprime l'idée. Je veux la vérité. » Cette œuvre tout à fait remarquable et trop peu connue hors de Russie est à l'origine de toute une lignée d'opéras dont le *Boris Godounov* de Moussorgsky reste le plus marquant. Mais, parallèlement, on voit une tout autre tradition, issue de Glinka, se perpétuer dans une lignée différente d'ouvrages lyriques tels que *le Prince Igor* de Borodine. On marquera clairement cette double influence en disant que Glinka a agi sur les générations qui l'ont suivi, par sa musique, et Dargomyjsky surtout par ses idées.

LE GROUPE DES CINQ

Historiquement parlant, nous avons quelque peu anticipé en abordant isolément *le Convive de pierre*, écrit fébrilement de 1867 à 1869 par un grand malade qui savait ses jours comptés, laissé inachevé d'ailleurs et orchestré après la mort de l'auteur par Rimsky-Korsakov. Pour bien comprendre, en effet, le futur développement de l'école russe et l'action, sur lui décisive, des idées de Dargomyjsky, il est indispensable d'évoquer le milieu social, l'entourage vibrant, sensibilisé à l'extrême, où ces idées furent émises et qui leur servit de caisse de résonance. Or, lorsque Dargomyjsky entame la partition du *Convive de pierre*, le monde musical pétersbourgeois est, depuis déjà douze ans, violemment secoué par les

assauts que livrent aux citadelles de la réaction cinq jeunes enragés — baptisés par le célèbre critique Stassov avec un peu d'ironie, une certaine déférence et beaucoup de sympathie : le tout-puissant petit groupe (mais le mot employé par Stassov n'est pas traduisible en français et on se rapprocherait mieux de la nuance qu'il exprime en traduisant : la toute puissante petite clique).

CONSTITUTION DU GROUPE

Le chef du groupe s'appelle Mily Balakirev. Il est arrivé de Kiev en 1855, âgé de dix-huit ans et, dès la première entrevue, a ensorcelé Glinka par la démonstration d'un instinct musical stupéfiant et d'une immense culture, deux facteurs dont la conjonction supplée heureusement l'absence de toute formation technique de base. Balakirev est en outre un tempérament de feu et sa volonté tyrannique est servie par un charme, un magnétisme auxquels rien ne résiste.

Il recrute tout d'abord son premier lieutenant — un authentique lieutenant d'ailleurs, sorti de l'École du Génie —, César Cui, né d'un père français demeuré en Lithuanie après la retraite de la Grande Armée. César Cui lui amène ensuite un jeune officier de la Garde de Préobrajensky, Modeste Moussorgsky, rencontré par lui dans une des soirées musicales où Dargomyjsky reçoit chaque semaine une société choisie.

En 1861, c'est un élève de l'École Navale, Nicolas Rimsky-Korsakov, qui, ayant travaillé la musique en cachette durant deux ans avec un certain Canille, se fait présenter par son maître à Balakirev et se trouve enrôlé à son tour. Enfin, quelques mois plus tard, le groupe découvre son doyen en la personne de Borodine, homme de science, âgé de vingt-huit ans, assistant de chimie à l'Académie de Médecine et « musicien du dimanche » comme il ne cessera jamais de se dénommer lui-même.

Balakirev, César Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov, Borodine, tel est le groupe des Cinq, fils spirituels de Glinka et de Dargomyjsky, fécondés dans leur génie créateur par la révélation du prophète français Hector Berlioz, lors de sa venue à Saint-Petersbourg en 1867.

En face de cette formation de choc, la réaction occupe trois bastions principaux, dont deux de construction récente : la Société de musique russe, créée en 1859 par Rubinstein (encore une autre personnalité brillante et dont le nom doit être cité ici non seulement pour son rôle et son influence, mais également pour son œuvre, quoiqu'il soit entièrement inféodé à l'école allemande); le Conservatoire de Saint-Petersbourg, fondation du même musicien mais plus récente encore; la Direction des Théâtres impériaux, institution d'État, extraordinairement routinière, qui administre les deux théâtres lyriques de Saint-Petersbourg, l'Opéra italien, magnifiquement logé, doté et achalandé, et son parent pauvre, l'Opéra russe; plus les théâtres de Moscou, de Kiev, de Kharkov, d'Odessa et de Tiflis.

La critique, hostile en bloc à toute nouveauté, est entre les mains d'un petit nombre d'écrivains fort imbus de leur importance, malveillants, acerbes, voire grossiers, d'où se détache en dehors de Stassov, l'allié des Cinq, un seul homme de vrai talent, Serov, compositeur notoire, auteur d'opéras non négligeables, moins fermé que les Laroche, les Famintsyne ou les Tolstoï, mais exclusivement voué, depuis ses voyages en Allemagne, au culte wagnérien.

Du côté des Cinq, les atouts sont en petit nombre. L'un des meilleurs, c'est l'alliance avec Stassov, le plus éminent et le plus vigoureux polémiste des critiques russes. Mais le principal c'est le tempérament réalisateur de Balakirev. En 1862, celui-ci fonde son grand organisme de combat : l'École musicale gratuite, qui montera chaque saison, à grand renfort de souscriptions, une série de concerts symphoniques. Enfin, troisième atout d'importance, César Cui devient, en 1864, critique du « Journal de Saint-Petersbourg » et y manifeste aussitôt des dons naturels pour le pamphlet qui ne contribue pas peu à entretenir autour de l'École des Cinq une agitation intense. La vie de société est très active, les réunions nombreuses, tantôt chez Borodine, tantôt chez Ludmilla Chestakova, sœur de Glinka, tantôt chez Dargomyjsky dont l'influence ne cesse de grandir. C'est dans les soirées chez Dargomyjsky que, scène par scène, la partition du *Convive de pierre* sera révélée, jouée au piano, chantée et mimée par les amis, Moussorgsky tenant le

premier rôle avec une voix magnifique et un talent de comédien extraordinaire.

Il serait fort attrayant de suivre pas à pas les détails de cette lutte acharnée, menée par un Balakirev en pleine jeunesse, tantôt victorieux au point d'arracher en 1865 le poste de chef d'orchestre de la Société de musique russe (mais pour y être remplacé au bout d'un an par son rival Napravnik), tantôt malheureux jusqu'à devoir arrêter ses concerts devant les déficits de la caisse et se retirer, provisoirement vaincu, de la vie musicale après la saison de 1871. Mais cet échec n'arrêtera pas les progrès continus du groupe des Cinq. Bien au contraire, la partie est déjà pratiquement gagnée. Leurs œuvres ont pénétré partout. Les champions de l'académisme n'ont rien pu leur opposer de valable.

Un seul musicien de grande classe, Tchaïkovsky, a vu monter son étoile en même temps que la leur. Il est entré en scène en 1865, quelques années après la fondation du groupe des Cinq, et sa personnalité est déjà nettement affirmée au moment où Balakirev se retire pour plusieurs années sous sa tente. Certes, Tchaïkovsky est fort loin par son esthétique des musiciens du « puissant petit groupe », mais ce n'est pas non plus un académiste. Disons-le plutôt un technicien beaucoup plus solide que ses concurrents, un occidental très influencé par la musique européenne. Il aura de sévères accrochages avec les Cinq, il se fera écharper par César Cui après la première, en 1874, de son opéra *Opritchnik* à Moscou. Il portera sur Moussorgsky des jugements fort incompréhensifs. Mais il existe entre ces adversaires une certaine estime réciproque qui permettra parfois d'utiles contacts.

Ce qui montre bien en tout cas le résultat positif de l'action du groupe en 1871, c'est qu'à partir de ce moment on assiste à sa rapide désagrégation, chacun jouant sa partie de plus en plus pour son propre compte. Rimsky-Korsakov est soudainement nommé professeur au Conservatoire de Saint-Petersbourg et c'est là que, afin de pouvoir l'enseigner aux autres, il va se mettre à étudier consciencieusement, parfois même avec l'aide de Tchaïkovsky, un métier qu'il ignore. Malheureusement, le métier finira par l'absorber et le faire basculer dans un néo-académisme où il entraînera à sa suite ses futurs disciples. Moussorgsky obtiendra enfin la création de son

Boris Godounov mais sombrera ensuite dans l'alcoolisme et, sans avoir pu donner à *la Khovantchina* sa forme définitive, mourra en 1881. Borodine poussera en amateur la composition du *Prince Igor* jusqu'à cette soirée de 1887 où la mort le foudroiera en deux minutes, au milieu d'une soirée à son domicile. Les trois autres verront l'aube du xx^e siècle, Balakirev assez oublié, Cui très occidentalisé sous l'influence d'une égérie, la comtesse de Mercy-Argenteau, Rimsky en glorieux chef d'école, pontife d'un groupe nouveau réuni autour du riche Belaïev et où se rencontrent de jeunes musiciens de talent quoique un peu mineurs, tels que Liadov, Glazounov, Tchérepnine, Sokolov.

On serait assez en peine de dégager de la production des Cinq, en dehors de quelques principes très généraux, les éléments d'une doctrine esthétique. On trouve dans leurs écrits et surtout dans la correspondance de Moussorgsky, abondance de formules abstraites et remarquablement vagues, susceptibles des interprétations les plus diverses, pour ne pas dire les plus opposées. Tous, sauf Rimsky-Korsakov, tiennent pour dangereux les procédés et les « stratagèmes musicaux » de l'école. Le travail thématique, dont est fait ce qu'on appelle le « développement » dans les formes classiques, leur est hautement suspect. Déjà, en 1850, Glinka renonçait à une *Symphonie ukrainienne* entamée, devant « l'impossibilité de sortir de l'ornière allemande pour le développement ». Lors de leur seconde rencontre, Borodine et Moussorgsky jouent à quatre mains la *Symphonie en si bémol* de Schumann, et Moussorgsky s'arrête au seuil du développement et déclare : « Ici commencent les mathématiques musicales. » Cependant on trouve chez Borodine une facilité plus grande que chez ses camarades à se mouvoir dans le cadre souple de la symphonie classique. Rimsky-Korsakov, Balakirev, ont le sens de la couleur plus que de l'architecture et ils procèdent par des jeux de lumière, des changements d'éclairage, des associations de tons imprévues plus que par le déroulement logique et convaincant d'un discours musical bien équilibré dans ses symétries et ses résonances internes.

Au fond, le grand élément de choc qu'il y a dans l'œuvre des Cinq est ce que nous avons appelé son « retour à la terre », cet appel au génie de la race, à ce

potentiel poétique et spirituel qui, en vue de quelque harmonie supérieure, se trouve distribué entre les territoires de notre planète, chacun d'eux en ayant reçu sa part avec les formes qui lui sont propres, comme il a sa flore et sa faune particulières. Et c'est justement parce que cela entre dans un ordre universel que l'artiste créateur a d'autant plus de chances d'atteindre au général qu'il se rattache plus intimement à ses origines et à la terre où le destin l'a placé. Telle est la découverte inconsciente des Cinq. Tel aura été leur rôle dans l'histoire; celui d'avoir créé le climat favorable à cette brusque éclosion dans l'Europe entière des écoles nationales, qui a complètement renouvelé la musique et permis son nouvel essor.

BALAKIREV ET CÉSAR CUI

Si maintenant nous voulons prendre une vue plus particulière de chacun de ces cinq musiciens, il nous sera permis de déblayer le terrain en passant rapidement sur César Cui et sur Balakirev. Le premier a joué un grand rôle, plus par la violence de ses polémiques que par la valeur de sa production. Ses innombrables mélodies sont ce qui a le moins résisté à l'épreuve du temps. Dans le lot, il en est beaucoup de fort banales, mais on ne peut lui refuser une facilité mélodique et un sentiment poétique qui, lorsqu'il tombe juste, peut se rapprocher de celui de Schumann.

César Cui a été, d'autre part, le premier des Cinq attiré par l'aventure théâtrale. Son *William Ratcliff*, assez anodin, fut couvert d'injures par la critique. Huit ans plus tard, en 1876, il donna son meilleur ouvrage, *Angelo*, d'après Victor Hugo, où se mélangent la passion et la frivolité, dans un ensemble non sans agrément mais assez conventionnel. « Un des traits de la nouvelle école russe est de fuir la vulgarité et la banalité », a déclaré César Cui. N'est pas original qui veut et c'est certainement le don qui lui a été le plus refusé. Pour la vulgarité, ce serait l'accabler à l'excès que de la donner pour une de ses caractéristiques. Disons simplement que l'extrême facilité de son invention mélodique le conduit parfois à côtoyer, non point la vulgarité brutale qu'on voit à tels veristes italiens, mais un certain sentimentalisme plébéen qui n'est pas non plus du meilleur aloi.

L'œuvre de Balakirev est mince et bien oubliée aujourd'hui. Quoiqu'il faille voir dans cet oubli une certaine injustice du sort, on doit reconnaître qu'il s'explique de façon assez naturelle. Aussi exigeant pour lui-même que pour les autres, Balakirev tenait en bride, lorsqu'il composait, ses dons d'improvisateur. Il écrivait lentement, remettait sans relâche son ouvrage sur le métier. Dans l'époque où la sève surabondait en lui, il la détournait presque toute de son activité créatrice, lui préférant par tempérament sa vocation de lutteur et de directeur de conscience. C'est pourquoi on ne voit presque rien aboutir de ses grands projets musicaux. Un opéra sur *l'Oiseau de feu* demeurera à l'état d'esquisse. De loin en loin il égrène une *Ouverture sur un thème espagnol*, une *Ouverture sur trois thèmes russes*, un poème symphonique, *En Bohême*, un autre poème symphonique, la plus connue de ses œuvres, *Tamar*, terminé quinze ans après sa conception première. Plus tard deux concertos pour piano et deux symphonies viendront s'ajouter à ce catalogue. Sa musique s'impose par sa vie intense, la grâce étrange, un peu acide de certains thèmes; elle force la sympathie par une certaine réserve dans l'abandon au démon du rythme et de la couleur. Les pianistes que ne rebutent pas la difficulté technique et l'emploi massif des doubles bémols tirent de grandes joies de l'exécution d'*Islameï*, fantaisie orientale comparable aux plus brillantes réussites de Liszt avec, en plus, cette rutilance de couleurs que nous aimons dans la musique de piano d'Albeniz.

BORODINE

Au seul Borodine, parmi les Cinq, la musique pure semble un mode d'expression où son tempérament et ses dons trouvent leur emploi naturel. Dès que ses premiers contacts avec Balakirev lui ont ouvert les yeux sur ses propres richesses, c'est à une symphonie qu'il consacre sa neuve activité de compositeur, une symphonie fermement construite, libre de toute influence. S'il y garde de sa fréquentation assidue de Mendelssohn une certaine élégance nonchalante et facile dans la rédaction de sa pensée, cette pensée est déjà, dans son essence, fortement imprégnée du caractère ethnique à l'exclusion de tout autre. Elle le sera de façon bien plus apparente dans la *II^e Symphonie*, la

« Symphonie des Preux », comme l'appelle Stassov, aux thèmes bien frappés, aux fortes oppositions dynamiques, tantôt brutale dans ses rythmes, tantôt large et aérée dans ses lignes mélodiques. Une *III^e Symphonie*, demeurée inachevée, est restée telle quelle au répertoire. L'esquisse symphonique, *Dans les steppes de l'Asie centrale*, a fini par prendre figure de rengaine à force d'exécutions répétées depuis l'estrade du concert jusqu'aux casinos et aux brasseries. Pourtant, dans une forme d'une extrême simplicité, dans la nudité d'une pensée musicale réduite à son propre énoncé, sans nul prolongement discursif, il y a là une densité poétique à laquelle, dans l'école russe, le seul Moussorgsky semble parvenir avec une pareille économie de moyens.

Passons sur les douze admirables *lieder* de Borodine, sur ses deux quatuors à cordes, sur de menues pièces de musique de chambre pour en venir au *Prince Igor*. L'admiration de l'auteur pour Dargomyjsky ne se traduit par aucune influence. C'est à Glinka que Borodine se réfère, en pleine conscience, comme il l'écrit lui-même : « Au point de vue dramatique, j'ai toujours été en désaccord avec un grand nombre de mes amis. Le récitatif n'est ni dans ma nature, ni dans mon caractère. Je suis plutôt attiré par la mélodie et la cantilène, entraîné vers des formes finies et concrètes. Je ne suis pas juge de la manière dont je réussirai; mais je puis en répondre, mon opéra sera plus voisin de *Rousslan* que du *Convive de pierre*. » De fait, la partition offre toute la variété des morceaux de bravoure de l'ancien opéra : airs, duos, trios, et, dans la mesure seulement où l'action l'y oblige, un récitatif dramatique très naturel, mais d'importance secondaire.

Le poème, de la main même de Borodine, peut surprendre un public de chez nous, habitué aux intrigues savamment menées de nos opéras occidentaux, souvent calqués sur des ouvrages dramatiques ou littéraires et fidèles à leurs recettes, où l'élément verbal joue le tout premier rôle. Borodine a compris que la musique introduit forcément au théâtre un élément simplificateur. Elle agrandit le champ du spectacle et lui impose des modes d'expression qui se rapprochent de ceux de la fresque. Ses armes essentielles, c'est moins l'action que le mouvement scénique, moins le texte subtilement analytique que

l'épanchement lyrique sur des données sentimentales élémentaires, moins les entrecroisements compliqués de différentes destinées et les longues discussions verbales qui les manifestent et les justifient selon les lois de la logique et de la psychologie que des situations dramatiques simples et des grands conflits massifs. D'où l'aspect épique, les violents contrastes de cette œuvre magnifique; d'où la prodigieuse scène d'orgie du tableau « sous Kromi », la plus soutenue en intérêt, la plus débordante de vie, la plus haute en couleur qui ait jamais été tentée au théâtre; d'où les grandes envolées mélodiques qui s'opposent dans l'acte polovtsien à la sauvage frénésie des danses ou à la plainte douloureuse du chœur chanté par les prisonniers.

Une invention mélodique intarissable et toujours personnelle, une distinction, un goût rare dans l'écriture et les enchaînements harmoniques, achèvent de faire du *Prince Igor*, à côté de *Boris Godounov*, de Moussorgsky, un des sommets du théâtre lyrique de tous les temps. Il convient de noter que Borodine mourut, laissant l'œuvre inachevée, dans un extrême désordre. Il fallut parfois des journées pour retrouver l'ordre de succession des morceaux griffonnés sur des feuilles volantes, voire sur des bouts de papier-filtre, éparpillés de tous côtés dans son laboratoire. Ce travail fut mené à bien en quinze mois par Rimsky-Korsakov et Glazounov qui réalisa ce tour de force d'écrire entièrement de mémoire l'ouverture que Borodine lui avait jouée plusieurs fois mais n'avait jamais notée par écrit.

RIMSKY-KORSAKOV

L'œuvre de Rimsky-Korsakov est à peu près exclusivement symphonique ou lyrique. Il n'est pas nécessaire de s'arrêter à quelques essais scolaires dans le domaine de la musique de chambre. Rimsky n'est lui-même que lorsqu'il aborde l'orchestre. Sa maîtrise y est souveraine; l'irisation de la lumière et ses jeux avec l'ombre, les vives arêtes rythmiques ou les molles ondulations de ses mélodies orientales lui composent un art sensuel, nerveux et pétillant, mais aussi contrôlé, précis, d'une luxuriance calculée, libre de passion. Ce n'est point lui qui se laissera emporter par les débordements de sa sensibilité, mais il mène le jeu froidement, du dehors, avec l'élé-

gance fleurie et disert, le subtil dosage des effets qu'on voit aujourd'hui encore aux conteurs professionnels dans les pays arabes. C'est pourquoi, dès ses débuts, il marque dans ses ouvrages symphoniques — *Antar*, *Sadko*, plus tard *Shéhérazade* — une prédilection pour les vieilles légendes. Non qu'il nous y conte à proprement parler une histoire. Mais son imagination ne fonctionne pleinement qu'avec le stimulant d'un beau sujet et tout ce que cela représente d'images plastiques, de fonds décoratifs, de diversité d'éclairages, voire de notations psychologiques.

Le sens inné de l'orchestre s'y manifeste dès l'abord et se mue rapidement en une science profonde, qu'il doit en partie à sa faculté d'assimilation, en partie à l'influence de Berlioz, en partie aux fonctions d'inspecteur de musique de la Marine qu'il a exercées depuis l'année 1873 et dont il a profité pour apprendre à jouer lui-même à peu près de tous les instruments de l'orchestre. C'est là un des secrets de son art d'instrumentateur, un secret qu'il exposait clairement à ses élèves quand il leur recommandait avant tout de bien écrire pour chaque instrument, dans ses bonnes notes, son meilleur registre, selon ses lois propres, en tenant compte de ses possibilités techniques comme de ses faiblesses. Maître de cette virtuosité, sans doute lui arrive-t-il de la prendre pour une fin en soi, comme dans le *Capriccio espagnol*, qu'il qualifie lui-même de « morceau purement superficiel mais vivant et brillant ». Mais lorsqu'il la met au service d'une authentique pensée musicale, cela donne *la Grande Pâque russe*, qui est une œuvre autrement convaincante. Non que le sentiment religieux y soit très apparent, sinon par le choix des thèmes, empruntés à la liturgie orthodoxe. Car l'esprit dans lequel il les utilise est fort éloigné de toute conception chrétienne. Il s'en est expliqué lui-même en précisant qu'il avait voulu unir les souvenirs du prophète Isaïe, du récit évangélique et l'aspect général de joie païenne qui caractérise l'office de Pâques.

L'œuvre lyrique de Rimsky-Korsakov ne compte pas moins de treize opéras. Treize partitions d'une remarquable tenue, dont pas une n'est médiocre et où le meilleur de ses dons a trouvé à s'employer dans des sujets presque toujours légendaires, où le réel et le fantastique se pénètrent et se confondent. C'est là son élément. Non qu'il soit pourvu de ce sens du mystère qui est le privi-

lège des esprits religieux. Mais il a au plus haut degré celui de la fantasmagorie. Sans doute est-ce là, en quelque mesure, un art d'illusionniste et c'est bien en quoi il est moins grand qu'un Moussorgsky ou un Borodine... et c'est bien pourquoi il n'a pas pu se passer, comme eux, d'un outil technique à toute épreuve.

On ne trouvera donc rien dans l'œuvre lyrique de Rimsky qui aille aussi loin que *le Prince Igor* ou *Boris Godounov*. Souvent il lui arrivera de s'aiguiller dans telle ou telle direction suivie par ses prédécesseurs ou ses contemporains et, dans ce cas, il donnera une réplique de quelque chef-d'œuvre, aussi pure de style, plus achevée dans sa forme, mais sans la force ascensionnelle qu'on voit au modèle. *La Pskovitaine*, écrit Calvocoressi, est « en moins viril et moins réaliste une contrepartie de *Boris Godounov*. *Mozart et Salieri* est en compagnonnage avec *le Convive de pierre*. *Sadko* et *Kitéje* appartiennent chacun à sa manière au monde du *Prince Igor*. *La Nuit de mai* et *Snegourotschka* sont purement lyriques, dans la veine de Glinka ». Dans ce domaine, on peut dire que Rimsky-Korsakov a progressé d'œuvre en œuvre toute sa vie durant et qu'il a terminé en beauté, avec ses deux chefs-d'œuvre : *Kitéje* et *le Coq d'or*.

MOUSSORGSKY

Après ces vues sur des musiciens révolutionnaires mais à tout prendre raisonnables, il faudrait pouvoir changer de langage pour tenter un raccourci de l'œuvre et de l'art de Moussorgsky, cet « art de curieux sauvage qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion » comme le caractérisait Debussy. On y voit tant de génie suppléer à si peu de savoir-faire. Mais tout chez lui s'élève à la hauteur d'un style, y compris sa gaucherie. Témoin ces *Tableaux d'une exposition*, si étrangers à la littérature pianistique habituelle par la fermeté du dessin, l'économie des moyens, l'absence de toute formule de virtuosité (c'est pourquoi, sans doute, on les joue si rarement, sinon dans la version orchestrale de Ravel). Mais le plus grand Moussorgsky, c'est dans son œuvre vocale et au théâtre qu'il faut aller le chercher. Ici la personnalité est tellement en dehors de toute norme qu'on ne voit guère par quel artifice littéraire il serait possible d'en don-

ner l'idée à qui ne s'en serait pas directement approché.

Moussorgsky s'est lui-même abondamment expliqué sur ses canons esthétiques. Mais les formules par lesquelles il a cherché à préciser sa pensée n'ont fait qu'égarer l'opinion sur son compte. « La vie partout où elle se manifeste, la vérité, fût-elle amère, l'audace, le franc-parler devant tous, à bout portant, voilà mon levain. » On ne pouvait tendre à ses adversaires plus de verges pour se faire battre, surtout dans une époque et dans un pays où la Beauté s'écrivait avec un grand B et ne se concevait qu'idéalisée, épurée, artificiellement construite aussi haut que possible au-dessus de la terre et sans contact avec elle. D'où les accusations d'imitation servile de la nature qui lui furent prodiguées, d'où le jugement regrettable que nous trouvons sous la plume de Tchaïkovsky : « Moussorgsky est une nature basse, qui aime le grossier, le brutal et le laid... Il parle, malgré toutes les horreurs dont il est capable, une langue neuve. Elle n'est point belle mais elle est vierge. » Or, l'art de Moussorgsky n'a rien à voir avec le vérisme que l'on a déduit de ses professions de foi. Il s'est simplement refusé à bâtir dans les nuées une beauté abstraite, mais il a voulu la saisir sur le vif, dans la réalité vivante du cœur humain, dans les secrètes résonances de son propre cœur.

Et une fois qu'il l'a recrée dans une œuvre, certes nous reconnaissons d'emblée cette vérité, mais non dans ses aspects sensibles et ses contours extérieurs. La lumière dont il l'a éclairée pour nous émet des radiations qui traversent ces couches superficielles. Elle nous établit au cœur même de la réalité; nous la reconnaissons du dedans, bien en deçà des hiérarchies artificielles et des classifications morales qui donnent une valeur positive aux notions de grossièreté, de brutalité, de laideur, invoquées par Tchaïkovsky, là où elle plonge dans le grand courant de la vie et participe à une harmonie universelle dont tout art s'efforce, par le truchement d'une matière travaillée, de donner une image sensible. Tel est le miracle de l'instinct. Car c'est par une sorte de mécanisme de l'instinct, dans l'éclair d'une sympathie fulgurante, que Moussorgsky trouve le rideau des apparences en un point précis où tel spectacle, telle scène de la vie quotidienne l'a sollicité, et entend vibrer en

lui, sous le choc de la réalité découverte, des accords inconnus.

Le Dit de l'innocent, les *Chants et danses de la mort*, en procèdent directement, et cette œuvre sans précédent, unique, la *Chambre d'enfants* (on dit aussi les *Enfantines*) qui n'a pu se réaliser qu'en créant de toutes pièces sa propre forme, cette suite d'impressions fugaces, de coq-à-l'âne, d'accès d'humeur, de pirouettes, dont la musique parvient à épouser les moindres nuances avec une rapidité, une instantanéité de traits miraculeuses, tout en conservant à l'ensemble la cohésion, la continuité, l'unité de style indispensables à toute œuvre d'art. Tout aussi exceptionnelle, dans un genre entièrement différent, la suite *Sans soleil* dont la nudité, la concision, le dépouillement ont décontenancé, à l'époque, les plus chauds partisans du musicien. C'est à une des mélodies de ce recueil, la première, que Debussy disait qu'il renverrait le Martien fraîchement débarqué sur notre planète qui viendrait à lui demander ce que les Terriens entendent par le mot « musique », tant « cette page contient la quintessence de la musique, à l'exclusion de tout ce qui lui est étranger ».

La musique symphonique de Moussorgsky ne compte qu'une partition importante, *Une nuit sur le Mont Chauve*, œuvre forte et véhémement dont la gestation fut difficile et qui passa par divers avatars avant de trouver une forme définitive à laquelle la main de Rimsky-Korsakov n'est pas étrangère.

C'est de Dargomyjsky que Moussorgsky reçut, en 1868, la suggestion de sa première entreprise théâtrale, entreprise d'une « présomption folle » : la mise en musique directement, dans la prose même, réaliste et savoureuse, de Gogol, de la comédie *le Mariage*, de l'illustre écrivain. L'ouvrage, abandonné par l'auteur et terminé après sa mort par Nicolas Tchérépnine, est fort curieux et plein de trouvailles. Mais son principal intérêt aura été de servir d'exercice préparatoire à la composition de *Boris Godounov*. Ces deux travaux s'enchaînent, mais Moussorgsky a repris dans *Boris* d'importants fragments d'un *Salammbô* qu'il avait tenté d'écrire quelques années auparavant.

A l'opposé du *Prince Igor*, *Boris Godounov* est directement dans la tradition de Dargomyjsky et du *Convive de pierre*.

Mais comme celui de Borodine, l'opéra de Moussorgysk ne fait pas appel, sinon épisodiquement, à une intrigue sentimentale. Le livret apparaît à l'observateur superficiel comme une succession de tableaux historiques, sans lien les uns avec les autres. En réalité il y a un lien, il y en a même plusieurs, tressés autour d'un thème conducteur, d'un personnage dont la présence invisible hante le drame de la première à la dernière mesure, qui parle successivement par la bouche des principaux acteurs et qui est le Génie de la Russie. D'où l'importance de la foule dans *Boris Godounov*, et sa personnalité. La foule, chez Borodine, ne se manifeste qu'en paquet; et lorsqu'il veut enlever dans un train de plus en plus rapide une scène d'orgie, il a soin d'en confier la conduite à deux joueurs de *gondok* auxquels les choristes se contentent d'emboîter le pas, d'un seul élan rigoureusement délimité. Chez Moussorgsky, au contraire, la foule a une personnalité diffuse qui donne à sa participation au drame une valeur humaine exceptionnelle.

Ses personnages, d'autre part, sont cernés musicalement avec la plus grande précision. L'allure même de la déclamation procède non seulement du texte, mais encore des caractères et de leur évolution : lâche chez le vieux Pimène, serrée chez le jeune exalté Grigori, lourde et pâteuse chez les deux moines vagabonds et ivrognes, Varlaan et Missaïl, rapide chez la cabaretière avec des inflexions populaires et des pointes aiguës sur les accents toniques, large et puissante chez Boris ou bien hachée, haletante dans la scène où le poursuit le fantôme du tsarévitch assassiné.

Si étroitement modelé sur le texte que soit le récitatif dramatique, il garde toujours un tour mélodique accusé, mais Moussorgsky laisse rarement la mélodie se composer elle-même en un tout indépendant, sinon dans le duo final de l'acte polonais ou dans le grand *arioso* de Boris qui est d'une magnifique envolée. Par malheur la version de *Boris Godounov* habituellement exécutée au théâtre n'est que ce que Stravinsky appelle la « meyerbeerisation » de l'original. Rimsky-Korsakov a cru bon, dans une intention d'ailleurs louable mais malencontreuse, d'édulcorer l'écriture harmonique foisonnant de nouveautés et de trouvailles, mais fort peu orthodoxe, de Moussorgsky, et de refaire entièrement son orchestra-

tion. Travail évidemment très brillant, mais combien éloigné de ces duretés, de ces crudités de timbre, de ces accents sauvages et de ces coloris violents qui donnent tant d'allure à l'instrumentation authentique.

On ne saurait quitter Moussorgsky avant d'avoir au moins cité ses deux autres ouvrages lyriques : *la Foire de Sorotchinsky* et *la Khovanchina*. Dans ce dernier ouvrage, Moussorgsky adopte un nouveau style qu'il caractérise ainsi : « En étudiant la parole humaine, j'ai réussi à trouver la mélodie que crée cette parole. Je suis arrivé à incorporer le récitatif dans la mélodie. Volontiers j'appellerais cela une mélodie informée par l'esprit. » De fait, le récitatif de Moussorgsky, déjà si proche de la mélodie en bien des endroits de *Boris Godounov*, devient dans *la Khovanchina* de la mélodie pure et simple, toute chargée de signification dramatique. Il en émane sans doute une grande force expressive. Mais cette partition tumultueuse, confuse, revue et corrigée d'ailleurs par Rimsky-Korsakov avec encore moins de discrétion que pour *Boris*, ressemble plutôt à un premier jet qu'à une œuvre d'art achevée. Elle offre une grande accumulation de matériaux non exploités, employés tels quels, selon des procédés élémentaires, dans des tonalités immuables. Moussorgsky, s'il en avait eu le temps, aurait certainement remanié tout cela.

TCHAIKOVSKY

Face aux Cinq, en farouche opposition avec certains d'entre eux (César Cui et Moussorgsky) mais sympathisant avec Rimsky-Korsakov et assez impressionné par Balakirev, se tient Tchaïkovsky en qui beaucoup de ses compatriotes, à commencer par Stravinsky, voient le plus authentiquement slave des musiciens de cette époque. La formation et l'influence occidentales ne nous semblent pourtant guère douteuses chez Tchaïkovsky, encore qu'il ait vécu toute sa vie à Moscou, ville beaucoup moins européanisée que Saint-Petersbourg. En outre sa sensibilité a quelque chose de « pleurnicheur » (le mot est de lui), de complaisamment étalé qui évoque irrésistiblement le romantisme allemand dans ses mani-

festations les plus copieusement sentimentales. Il est vrai qu'un drame physiologique dont le secret ne laisse pas d'être assez transparent suffit à expliquer bien des choses, sa tristesse incurable et surtout ce goût féminin de livrer son être intime à l'indiscrete contemplation des foules. Tout ce qui sort de sa plume prend l'allure d'un épanchement sentimental et cela le sépare essentiellement des Cinq chez qui l'élément descriptif est si important. C'est pourquoi le vrai terrain de ces derniers est le théâtre, tandis que le sien est la symphonie.

Outre de fort belles pages orchestrales comme *Roméo et Juliette* ou *Francesca da Rimini*, il a écrit six symphonies. On ne peut nier qu'il y atteigne à une grande maîtrise et parfois même à une beauté formelle qui, dans ses meilleurs moments, supporte la comparaison avec celles des maîtres allemands. Mais c'est quelque peu forcer les choses que de le rapprocher, comme on l'a fait, du Beethoven de la *V^e Symphonie*, sous prétexte qu'il a opiniâtrement traité le thème de l'homme aux prises avec le destin. Même dans son œuvre maîtresse, la *IV^e Symphonie*, on ne perçoit de ce drame philosophique qu'une image assez édulcorée. Il y a d'ailleurs quelque chose d'assez primaire dans l'exposé qu'il a fait lui-même du programme de sa *IV^e Symphonie* : « Le *fatum* ; une force du destin qui nous interdit d'être heureux... se résigner à une tristesse sans issue... se réfugier dans le rêve. Oh joie ! le tendre rêve apparaît enfin... le bonheur est là. Mais non, le Destin nous réveille... » Il y en a ainsi durant trois pages. La *V^e* et la *VI^e Symphonie* reprennent la même idée, cette dernière (dite *Symphonie pathétique*) s'achevant dans la défaite et le désespoir total. Dans tout cela la sincérité du musicien ne peut être mise en doute et il faut bien avouer que si l'expression de sa mélancolie n'est pas toujours sans fadeur, si malgré tels accents déchirants son lyrisme est souvent bien facile, il domine presque toujours son sujet en grand créateur, trouvant moyen, comme seul Richard Strauss a su le faire, de transfigurer parfois les lieux communs les plus plats au feu de son incontestable personnalité.

Il a le sens des vastes architectures, il trouve abondamment des mélodies longues, très expressives, il manipule le folklore du bout des doigts, en aristocrate qui goûte les charmes de la nature mais prend garde de s'y

salir. Son orchestre est riche, toujours juste dans le choix des couleurs, ingénieux dans ses combinaisons (le *scherzo* de la IV^e *Symphonie* est à cet égard un parfait chef-d'œuvre), très efficace dans l'écriture des instruments, comme en témoignent les fameux concertos pour piano et pour violon. Bref, c'est un authentique symphoniste, le plus grand incontestablement de l'école russe, de même qu'il reste le premier de sa génération dans le domaine de la musique de chambre. Citons les deux *Quatuors à cordes* et surtout le *Trio*.

Tchaïkovsky a en outre renouvelé l'art du ballet et préparé les voies à Diaghilev et aux compositeurs russes et étrangers qui se lèveront dans son sillage. *Le Lac des cygnes*, *la Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette* continuent à faire les beaux jours des compagnies de danse du monde entier.

Au théâtre enfin, s'il n'a pas à son actif des réussites aussi géniales que *le Prince Igor* ou *Boris Godounov*, il a laissé au moins deux œuvres de qualité. L'une est *Eugène Onéguine*, non point opéra mais suite de « scènes lyriques » fort peu théâtrales dans leurs procédés (le sujet ne s'y prêtait guère), très éloignées de la formule de Dargomyjsky, beaucoup plus proches de la tradition de Glinka, avec ses airs et ses ensembles, reliés entre eux, toutefois, par un récitatif très mélodique qui les amorce et les prolonge sans que la frontière entre eux soit toujours très apparente. L'autre, tirée d'une nouvelle de Pouchkine, *la Dame de pique*, aborde un thème riche en perspectives assez vertigineuses sur l'au-delà. L'influence de Wagner y est très sensible, encore que Tchaïkovsky ne fût pas plus d'accord avec l'auteur de *Tristan* que ses rivaux du groupe des Cinq.

GLAZOUNOV

Après Tchaïkovsky, c'en est fini de la grande époque de la musique russe du xix^e siècle. En 1883, on voit entrer en scène un personnage qui va transformer les conditions d'existence de la jeune musique en lui donnant les moyens financiers qui lui ont toujours manqué jusqu'alors. Ce mélomane impulsif et violent a nom Belaïev. Il s'est jeté

avec passion dans le mécénat à la suite de l'audition de la *I^{re} Symphonie* d'Alexandre Glazounov qui, à seize ans, autorise tous les espoirs par ses dons et sa maturité précoce.

Tout de suite, Belaïev est entré en relations avec Rimsky-Korsakov, le maître de toute la jeune génération. Ses soirées du vendredi sont devenues des événements musicaux, voire gastronomiques. Le centre de gravité de la vie musicale se déplace en fonction de ce pôle nouveau, puissamment attractif.

Pour soutenir la jeune musique, Belaïev ouvre à Leipzig une maison d'édition qui ne recule ni devant les frais, ni devant les risques. Il fonde les Concerts symphoniques russes et les dote de façon qu'ils échappent à l'obsession de la rentabilité.

De cette vie nouvelle l'ancien chef du Groupe des Cinq se trouve exclu. Belaïev lui a refusé l'aide qu'il sollicitait de lui pour son École musicale gratuite, et ce refus consacre une rupture entre Balakirev et sa descendance, désormais groupée autour de Rimsky-Korsakov.

Le très jeune Alexandre Glazounov est donc, dans les débuts du groupe Belaïev, le « coming man » sur qui se fixent tous les regards. Cette symphonie de sa seizième année, jouée en 1882, a fait crier au génie. Elle était la première d'une série de neuf symphonies qui se succèdent entre 1882 et 1905 et se mêlent à un nombre respectable de poèmes symphoniques, de ballets, de cantates, de musique de chambre, production soutenue et fort abondante qui va de pair avec une activité pédagogique importante. Dès 1899, c'est-à-dire à trente-quatre ans, Glazounov était en effet nommé professeur de composition et d'instrumentation au Conservatoire de Saint-Petersbourg dont, seize ans plus tard, en 1905, il était à l'unanimité élu directeur. Bientôt après il devenait président de la Société impériale russe de musique, ce qui le rendait maître de l'enseignement et pratiquement de toute la vie musicale sur l'ensemble du territoire russe.

Dans les premières années du *xx^e* siècle, sa carrière internationale, des tournées de concerts et sa collaboration avec les Ballets russes de Serge de Diaghilev portèrent son nom dans toutes les capitales. La fin de sa vie le trouve installé à Paris où il passe ses dernières années

et meurt le 21 mars 1936, quelques heures avant un festival de ses œuvres aux Concerts Lamoureux.

C'est donc d'une célébrité mondiale que jouit, sa vie durant, ce compositeur dont on put croire qu'il éclipserait ses prédécesseurs devant la postérité. Ce n'est pourtant pas ainsi que devaient tourner les choses. Les symphonies de Glazounov ont beau affirmer une perfection architecturale, une pureté d'écriture, une sûreté d'instrumentation, parfois aussi une hardiesse qui pourraient leur donner le pas sur celles de Tchaïkovsky, il semble que leur individualité s'estompe quelque peu dans l'ombre de Brahms.

Sauf dans des œuvres dont le parfum prononcé de terroir accuse la filiation de Rimsky-Korsakov, comme le fameux *Stenka Razin* écrit à vingt ans, le caractère russe de la musique de Glazounov réside plus dans l'esprit, dans la qualité du sentiment que dans la matière thématique, rythmique ou instrumentale. De sorte que, pour l'observateur superficiel qu'est forcément le grand public, c'est l'influence allemande qui semble prévaloir dans son œuvre, et cela de plus en plus à mesure que se relâchent les attaches de l'auteur avec son pays natal.

Il est vraisemblable que, de ce fait, le rayonnement de ce musicien, dans l'avenir, ne sera pas celui que Liszt et tous les témoins de ses éclatants débuts lui avaient prédit. Il n'en reste pas moins qu'il aura joué un rôle important à la charnière entre l'école russe du xix^e siècle et la génération exceptionnellement brillante qui devait lui succéder après un bref hiatus. Glazounov a, en effet, fortement influencé dans leur prime jeunesse des musiciens tels que Stravinsky, Prokofiev ou Chostakovitch.

N'oublions pas enfin la reconnaissance que nous lui devons pour les deux années de travail qu'il consacra, avec Rimsky-Korsakov, à l'achèvement et à l'instrumentation du *Prince Igor* laissé par Borodine à l'état d'esquisse.

Un autre compositeur notoire du groupe Belaïev est Anatole Liadov dont l'œuvre demeure beaucoup plus fidèle à ses sources ethniques. Moins soucieux que Glazounov de musique pure et de grandes constructions symphoniques, il puise beaucoup de ses thèmes dans le folklore slave et en anime des pièces brillantes et pittoresques, telles que les deux poèmes symphoniques bien

connus : *Baba Yaga* et *Kikimora*. Il a prospecté en outre ce folklore de façon méthodique et publié plusieurs recueils de chants populaires. Sa musique de piano est en revanche assez peu personnelle.

Il a aidé, d'autre part, Rimsky-Korsakov dans son travail de correction et de réinstrumentation de *Boris Godounov* et s'est acquitté de cette tâche avec le même désintéressement, le même scrupule et, il faut le dire, la même méconnaissance des vraies valeurs du langage musical de Moussorgsky.

Sa mort en 1914 lui a épargné l'option qui se posa, après la Révolution, pour beaucoup de ses amis tels que Serge Liapounov, excellent folkloriste mort à Paris en 1924, ou Nicolas Tchérépnine, autre élève de Rimsky-Korsakov, réfugié à partir de 1921 à Paris où il vécut encore jusqu'en 1945.

Nicolas Tchérépnine était né en 1873 à Saint-Petersbourg. Il débuta dans la carrière musicale comme chef d'orchestre et exerça notamment cette fonction aux Ballets russes de Serge de Diaghilev. Il est l'auteur de trois opéras, de plusieurs ballets, de diverses pièces symphoniques, d'une ouverture sur *la Princesse lointaine* d'Edmond Rostand. On lui doit aussi une version achevée du *Mariage* de Moussorgsky.

D'autres élèves de Rimsky-Korsakov méritent encore au moins une citation : Arensky qui devint professeur au Conservatoire de Moscou et écrivit de nombreux ouvrages musicaux ou pédagogiques, Alexandre Tanéev (1850-1918) dont le neveu Serge Tanéev fut, lui, élève de Rubinstein et de Tchaïkovsky et vécut à Moscou où son enseignement influença profondément la génération actuellement en pleine production en U. R. S. S., Rachmaninov, dont la gloire comme pianiste virtuose éclipse quelque peu la réputation de créateur, auteur de concertos pour piano, de nombreuses mélodies, de plusieurs opéras dont un, *Francesca da Rimini*, montre une sensibilité et une délicatesse qui devraient lui assurer de survivre. Gretchaninov, dont l'œuvre appartient au climat de la grande époque des Cinq, avec ce même souci d'enter sur le folklore slave un art plus ou moins élaboré qui fut le leur et n'apparaît plus être tout à fait celui de sa génération. Son opéra, *Dobrynia Nikititch*, sur un livret légendaire écrit par lui-même, est peut-être son œuvre

la plus marquante avec toute une série d'œuvres pour les enfants dont trois petits opéras populaires — la plupart de ces œuvres furent écrites à Paris où il s'installa en 1925 pour le quitter en 1939 et aller vivre à New York où il mourut en 1956, à quatre-vingt-douze ans.

D'autre part, loin de la zone d'attraction de Rimsky-Korsakov, naissait à Moscou, sous l'égide de Tanéïev et dans l'ombre de Tchaïkovsky, une pléiade de musiciens estimables. On peut en détacher Alexandre Kastalsky dont les œuvres les plus remarquables (messes, motets, cantates, *Requiem*, etc.) font appel à des masses chorales dont il avait acquis la pratique en dirigeant des académies de chant populaire. Vassili Kalinnikov fit un début chargé des plus riches promesses, mais mourut à trente-cinq ans, en 1901, ayant écrit deux symphonies et divers ouvrages symphoniques de grande qualité. Serge Vassilenko est connu particulièrement pour sa cantate sur *la Légende de Kitéje* dont il fit ultérieurement un opéra. Rimsky-Korsakov devait être tenté par le même sujet et en tirer un de ses chefs-d'œuvre.

L'énumération sommaire qui précède peut donner à tout le moins une idée du rayonnement de la culture musicale et de l'intense activité qui en était résultée en Russie dans les dernières années du XIX^e siècle et les premières du XX^e. Il n'en reste pas moins que nous avons affaire ici à une période creuse entre deux grandes époques; celle du Groupe des Cinq et de Tchaïkovsky, celle de Stravinsky, de Prokofiev ou de Chostakovitch.

SCRIABINE

Il surgit toutefois alors, au sein de ce foisonnement de musiciens mineurs, un créateur d'une personnalité infiniment plus forte, un novateur audacieux, un homme dont on put croire qu'il était un génie authentique et qui, tout compte fait, l'était peut-être. Mais s'il fut un génie, sans doute ne vint-il pas à son heure. Toujours est-il qu'Alexandre Scriabine, né pour révolutionner son art, pour apporter au monde un nouveau langage, une conception élargie et synthétique de la création musicale, après être apparu durant une dizaine d'années comme le père spirituel de la jeune musique russe, sombra soudain,

dès après sa mort en 1915, à l'âge de quarante-trois ans, dans l'indifférence et l'oubli.

Il y a là un cas tout à fait extraordinaire. Scriabine, né à Moscou en 1872, fut le premier compositeur en Russie et l'un des premiers dans le monde, à se lancer méthodiquement dans la recherche d'un système harmonique propre à donner ordre et cohérence à une musique affranchie du principe de la tonalité.

Après des débuts placés sous le signe de Chopin, et peut-être un peu de Wagner, on le voit progressivement à travers ses trois premières symphonies, sa *IV^e Sonate*, compliquer son écriture, rechercher des agrégations rares, étrangères au vocabulaire de l'harmonie classique. Dans *le Poème de l'extase*, le système est déjà pratiquement découvert mais non encore réfléchi et méthodiquement formulé, comme il le sera dans ce *Prométhée* où, tentant par ailleurs la première réalisation d'un art synthétique, il joignait à son orchestre un clavier lumineux qui devait projeter sur un écran des couleurs changeantes selon les fluctuations harmoniques et instrumentales de l'œuvre.

Quelques années avant Schönberg, Scriabine eut l'intuition que l'harmonie atonale dont il rêvait devait reposer sur des étagements de quarts. Il construisit donc des agrégations de six ou de sept notes disposées par quarts et correspondant à des échelles modales du même nombre de sons dont elles font donc entendre toutes les notes. D'où le nom d'accords synthétiques qu'il donne à ces agrégations dont, par ailleurs, certaines notes sont altérées afin d'en bannir l'intervalle de quinte juste qui réintroduirait dans le système le sentiment tonal.

Telle qu'elle se présente, cette théorie en vaut une autre. Mais Scriabine, esprit métaphysique, y logeait en outre toute une idéologie d'un mysticisme passablement primaire, dérivée des ratiocinations recueillies par lui dans une secte de théosophes à laquelle il avait adhéré. *Le Poème de l'extase*, et plus encore *Prométhée ou le Poème du feu* étaient, dans son esprit, les premières manifestations d'une liturgie nouvelle, à quoi devaient concourir les projections lumineuses dont on a parlé plus haut. Ils revêtent, de ce fait, les allures d'une musique à programme, basée sur une très mauvaise et fumeuse littérature.

Il n'est pas au fond très surprenant que ces séquelles d'un romantisme décadent n'aient pas résisté au souffle vivifiant qu'un Stravinsky ou un Prokofiev allaient apporter à la musique. Après la tornade de la guerre et de la Révolution, il ne devait plus rester de cette entreprise naguère prestigieuse qu'un souvenir assez pâle.

En somme, l'histoire de l'Ecole russe au XIX^e siècle se résume en huit noms de premier plan : le fondateur Glinka, son successeur immédiat Dargomyjsky, les Cinq et Tchaïkovsky. A sa suite, dans l'Europe entière, vont s'affirmer des écoles nationales brillantes. Mais nulle part leur leçon n'aura été mieux entendue qu'en France par notre Debussy puis par ses successeurs, nos créateurs devant à leur tour influencer dans une large mesure un Igor Stravinsky, restaurateur de l'école russe après sa longue éclipse. Il y a là, entre la Russie et la France, un flux et un reflux d'influences fort curieux à observer et qui remonte au début de l'activité de Balakirev.

Car la vénération de ce dernier et de tout son groupe pour Hector Berlioz fait du maître français le véritable père spirituel de la jeune musique russe du XIX^e siècle, abstraction faite de l'action primordiale exercée par Glinka sur ses successeurs dans le cadre national. Ainsi Berlioz, dont l'influence sur l'évolution de la musique française ne se marque par rien d'évident et ne trouvait peut-être pas dans son propre pays un terrain favorable, fait souche en un site lointain et y participe à l'éclosion d'un art original et neuf, qui fournira ensuite à la jeunesse de chez nous une base de départ vers d'autres découvertes.

Pourquoi s'interdirait-on de voir là encore la manifestation d'un ordre supérieur, le même qui, tels produits minéraux étant indispensables à l'homme mais non assimilables en cet état par son organisme, les lui procure par l'intermédiaire des végétaux, propres à les puiser dans le sol ? De la même manière, il fallait peut-être cette transfiguration magique que le génie français allait faire subir aux trouvailles des Cinq, pour donner un jour à Stravinsky l'instrument nécessaire à ses futures investigations et permettre ce bond en avant qu'il devait faire faire, un beau jour de 1913, à la musique russe et à la musique tout court.

Henry BARRAUD.

BIBLIOGRAPHIE

- D'ALHEIM, P., *Moussorgsky*, Paris, 1896.
 OLENINE D'ALHEIM, M., *Le Legs de Moussorgsky*, Paris, 1908.
 BOUGUES, L., et DÉNÉRÉAZ, A., *La Musique et la Vie intérieure*, chapitre sur Moussorgsky, Paris et Lausanne.
 BRONNE, C., *La comtesse de Mercy Argenteau et la Musique russe*, Paris, 1935.
 BRUNEAU, A., *Musiques de Russie et Musiciens de France*, Paris, 1903.
 CALVOCORESSI, M. D., *Glinka*, Paris, 1913.
 CALVOCORESSI, M. D., *Moussorgsky*, Paris, 1908.
 CUI, C., *La Musique en Russie*, Paris, 1881.
 FEDOROV, V., *Moussorgski*, Paris, 1935.
 GODET, R., *En marge de Boris Godounov*, 2 vol., Paris et Londres, 1926.
 HABETS, A., *Alexandre Borodine*, Paris, 1893.
 HOFMANN, R., *Un siècle d'opéra russe*, Paris, 1946.
 HOFMANN, R., *Tchaïkowsky*, Paris, 1947.
 MARKÉVITCH, *Rimsky-Korsakov*, Paris, 1934.
 MAUCLAIR, C., *Histoire de la musique européenne 1850-1914*, Paris, 1914.
 NEWMARCH, R., *L'Opéra russe*, Paris, 1922, et Londres 1922.
 POUGIN, A., *Essai historique sur la musique en Russie*, Paris, 1904 [1903].
 RIESEMANN, VON O., *Moussorgski*, traduit de l'allemand par Louis LALOEY, Paris, 1940.
 RIMSKY-KORSAKOV, N., *Journal de ma vie musicale*, traduit du russe par Georges BLUMBERG, Paris, 1938.
 RIMSKY-KORSAKOV, A., *Boris Godounov, de Moussorgski*, traduction de Boris de SCHLÖTZER, Paris, 1922.
 SOUBIES, A., *Histoire de la musique en Russie*, Paris, 1898.
 WEINSTOCK, H., *La Vie pathétique de Tchaïkowsky*, Paris, 1947.

LA MUSIQUE EN SCANDINAVIE ET EN BOHÈME

JUSQU'À l'avènement du préromantisme, la chanson populaire vécut déguisée en cantique religieux dans différents recueils, et en tradition orale; ou bien elle fut absorbée inconsciemment par la musique, comme en France et en Italie.

Sur le continent il n'y avait que ces deux styles « européens » qui ont longuement évolué. L'*ars antiqua* français fut suivi de l'*ars nova* franco-italien. Bientôt les Italiens acquirent une prépondérance dans l'*ars nova*. Le style contrapuntique, comprimé en langage vertical, pour être modelé ensuite en formes symphoniques, était italien aussi bien que celui du théâtre. Heinrich Schütz et toute la famille Bach avec Jean-Sébastien en tête, sont partis du style italien. On disait même de la musique du vieux cantor qu'elle était le cantique luthérien italianisé! Haendel est issu de l'école napolitaine. Hasse, « il Sassone », l'auteur de quatre-vingts opéras, était le rival de Haendel dans l'opéra italien en 1733 à Londres. La formation de Mozart est entièrement méditerranéenne. Le style italien est celui que l'on comprenait et aimait outre-Manche, dans les Balkans, dans les steppes russes et derrière les Pyrénées. L'un des créateurs de l'opéra allemand, le Presbourgeois Kusser, dans ses nombreux opéras, accuse l'emprunt de Lully. L'Italien Agostino Steffani, directeur de musique de l'électeur de Bavière, suivait également Lully, il fit connaissance de la musique du « célèbre Baptiste » pendant son séjour à Paris, en 1678-79. Entre Français et Italiens il y avait des interactions (Couperin et les deux Scarlatti).

Leur style était coloré de quelques notes exotiques tirées des *polacca*, des *ungarese*, des airs de danse arrivés à l'Occident par la migration des chansons, par des

musiciens ambulants ou par... les guerres. Monteverdi était dans l'armée de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, en Hongrie (1595-96) où il a vécu le *Combattimento*, et les *Madrigali guerrieri*.

On assiste à une timide tentative d'introduire dans les ballets des xvii^e et xviii^e siècles des airs de danse étrangers (sarabandes, passamezzos, allemandes, etc.) L'apparition des étrangers, accompagnés d'une musique plutôt exotique que nationale, jeta une couleur locale sur les fêtes de la cour. Théoricien et historien du ballet, le Père Méneſtrier souligne : « La mélodie a des caractères différents dans les divers pays, elle est pesante chez les Allemands, grave et forcée chez les Espagnols, enjouée chez les Italiens et régulière en France. » Lionel de La Laurencie, l'historien de l'opéra français affirme : « Allemands, Espagnols, Turcs, Janissaires s'entourent d'une atmosphère musicale qui s'efforce de transcrire leurs particularités ethnographiques. Quant aux sauvages, Indiens et Topinambous, ils reçoivent dans la musique des entrées un caractère nettement bouffon. »

Mais n'oublions pas que leurs silhouettes musicales, malgré un bariolage quelquefois bizarre ou pittoresque, restent aussi françaises que les figures des bouffonneries turques, même quand il s'agit d'un singspiel comme *l'Enlèvement au sérail* ou un roman comme *les Lettres persanes* de Montesquieu.

En effet, la grande variété des costumes étrangers, conservés par les dessins et gravures, ne trouve pas son pendant dans l'expression sonore de la partition. Le fameux financier Law réorganisa la Compagnie des Indes orientales. A cette occasion Fuzelier et Rameau composèrent une revue d'actualité, *les Indes galantes*, appelée ballet héroïque où défilent Français, Italiens, Espagnols, Polonais (allusion à la guerre de succession d'Auguste II), Provençaux, Turcs, Péruviens, etc. Le 11 mars 1736 Rameau y ajouta encore une entrée de sauvages. L'œuvre de Rameau eut un tel succès que le Théâtre Italien en donna des parodies : *les Indes chantantes*, *les Indes dansantes*. Mais la musique de Rameau n'accuse aucun trait indien, même dans sa refonte actuelle.

Secoués par les révolutions successives, les peuples de l'Europe avaient pris conscience de leur nationalité.

Ce réveil reçut vite son contrecoup dans le domaine artistique. Grandes et petites nations cherchent presque en même temps le chemin conduisant de cette impasse franco-italienne (bientôt aussi germanique) à un art indépendant et national, lequel, après s'être abreuvé aux sources folkloriques, parle enfin sa langue maternelle.

Les Allemands avaient réussi assez vite à s'affranchir de l'influence française. Avec les Italiens, c'était pour eux plus difficile, car le public allemand tenait beaucoup à la musique théâtrale, terrain où les Italiens étaient et demeurent encore imbattables. Le style de Beethoven est entaché d'italianisme, Chopin, Liszt, Wagner en portèrent le cachet. Plus nous nous rapprochons du début du xix^e siècle, plus le romantisme accuse de traits nationaux. D'opprimés devenus oppresseurs, les Allemands firent peser leur langage symphonique sur les jeunes musiques en train de s'épanouir. On cherche une évasion. « Le Mozart basque », Juan Crisostomo de Arriaga compose une hongroise (*Thème et Variation* pour violon et piano). Chantre de la mélodie populaire allemande, Schubert ne dédaigne pas le chant étranger : il compose des polonaises et transcrit des mélodies hongroises.

Excepté l'Occident, l'ombre gigantesque de l'art symphonique allemand, voilant Vivaldi et les maîtres symphonistes italiens, planait sur le ciel de l'Europe, avec sa thématique pseudo-classique et néo-romantique. Dans la mesure où les nations se sont orientées vers la chanson populaire, elles ont résisté à la poussée germanique et italienne et ont retrouvé leurs propres accents.

Lorsque Pierre le Grand eut démolì le « rideau de fer » qui séparait son pays de l'Europe, le goût occidental envahit la Russie. A la cour des tsarines Anne, Élisabeth, Catherine, c'était la musique italienne qui dominait. Parmi les compositeurs italiens occupant en Russie des postes de musique, Catterino Cavos fut le premier à s'intéresser à la mélodie populaire slave. A la fin du xviii^e siècle les compositeurs russes se plaisaient surtout à cultiver le vaudeville et l'opéra-comique français, à les parsemer de quelques mélodies nationales. Sous le règne d'Alexandre I^{er} les salons de l'aristocratie résonnaient de la romance russe inspirée de la romance française, du bel canto italien et surtout de la chanson tzigane. La facture de Berezovsky et de Bortniansky, fournisseurs

du théâtre de la cour de Saint-Pétersbourg, est italienne. Par contre leur mélodique est russe, plus exactement russisante. Cependant le vrai créateur du style national russe est Glinka, lequel italianisa une thématique russe (*la Vie pour le tsar*, 1836). Mais bien avant Glinka, anticipant son procédé, Jan Kotsi Patko et Jozef Ruzitska ont créé l'opéra historique hongrois (*la Fuite du roi Béla*, 1822) en italianisant les airs de danse de racailleurs, dont le grand succès ne fut éclipsé que par les victoires de F. Erkel, fondateur de l'école hongroise. Moniuszko et Chopin forgent la thématique polonaise à l'aide des éléments nationaux, italiens et français. Moniuszko est plus polonais que Chopin mais ses opéras aussi accusent l'influence italienne.

Parmi les théoriciens, Anton Reicha est le premier à voir juste l'avenir de la mélodie nationale, il en parle longuement dans l'édition bilingue de son *Traité de composition*.

Puissamment aidés par le gramophone, vers la fin du XIX^e siècle, les folkloristes découvrent un immense empire peu exploité : la chanson populaire sur les lèvres du peuple. Ils discriminent la chanson primitive et la chanson citadine qui sont d'ailleurs en contact permanent dans les pays civilisés. Leurs recherches s'efforcent de fixer les caractéristiques nationales, tâche peu facile, même pour des folkloristes nantis d'une formation historique. Dans les Balkans et à l'Est, l'enchevêtrement des empreintes musicales des peuples et des races est tel qu'il est fort difficile, voire impossible, d'établir avec certitude l'origine du courant prioritaire.

LES PAYS SCANDINAVES

Un précieux trésor national s'est accumulé au fond des pittoresques et mélancoliques pays scandinaves : le Danemark, contrée de forêts vierges, de troupeaux paisibles, de brouillards humides, de tempêtes violentes ; la Finlande, pays aux mille lacs, aux marécages, aux masses de granits ; la Suède, terre des îles, de lacs et de canaux, d'une éblouissante diversité de climat et de végétation ; la Norvège, zone de neiges éternelles et de fjords féeriques parsemés d'une multitude d'îles, de

roches, de montagnes, de torrents, de cascades et de forêts. Ces quatre pays sont des régions de chasseurs, de pêcheurs et de paysans qui aiment tous à chanter et à danser. Au cours de leur histoire mouvementée, les pays scandinaves ont vécu à plusieurs reprises dans l'unité politique. Pour châtier le Danemark de son alliance avec la France, le Congrès de Vienne lui enleva la Norvège qu'il donna à la Suède. Ce n'est qu'en 1905 que la Norvège se sépara de la Suède.

FINLANDE

L'âme nationale de ces pays, déterminée par la langue, le milieu et le tempérament, s'est profilée en haut relief à travers la musique. Certes une culture musicale étrangère avait précédé dans tous ces pays l'essor de la musique nationale, tandis que la musique populaire n'avait pas encore droit de cité. Au xvi^e siècle le duc Jean avait son orchestre dans la capitale d'antan, Turku; la ville eut également un orchestre au xvii^e siècle et peu après les étudiants de l'université se groupèrent en chœur. Des virtuoses ambulants visitent les villes. Des sociétés de musique, des orchestres, des associations chorales se fondent. Mais leur redoutable voisin, la Russie, jeta son dévolu sur eux. Pierre le Grand, en 1710, avait pris Viborg; le traité de Tilsit mit le grand-duché de Finlande entièrement sous le sceptre d'Alexandre I^{er}. Après le formidable incendie de 1827, il fallut chercher une autre capitale, ce fut Helsinki.

Un musicien d'origine hambourgeoise, Fredrik Pacius, donna un coup violent à la conscience nationale en composant un hymne. Ilmari Krohn et son élève Armas Lounis commencèrent à recueillir les chansons populaires et à les publier. On y trouve des mélodies du *Kalevala* conservées en notations runiques. De la jeune musique finlandaise surgit Jean Sibelius dont l'art s'inspire des poètes finnois Runeberg, Topelius, de l'épopée nationale, le *Kalevala*, et de la mélodie du terroir. Musique d'un coloris sombre, on n'y voit jamais un rayon de soleil; la douleur et la nostalgie la pénètrent. Son chef-d'œuvre, dont la noble mélancolie est impressionnante, est le *Cygne de Tuonela*. L'empire de la mort c'est Tuonela ou Manala, entouré d'un fleuve lugubre sur lequel Tuoni

(la Mort) fait passer les âmes des morts. Le cygne de la mort flotte sur les eaux mornes de l'éternité et chante sa plainte perpétuelle par la voix du cor anglais, au-dessus du fond éthéré des cordes, divisées, en sourdine qui évoquent l'Escaut : mais ce n'est pas la barque de Lohengrin, c'est celle de Tuoni qui apparaît devant nos yeux.

DANEMARK

Au Moyen âge il y eut des contacts musicaux entre le Danemark et l'Allemagne, tandis que la Suède demeura plutôt sous l'influence anglaise ou française. Pendant quelque temps Heinrich Schütz fut maître de chapelle de l'orchestre des rois de Danemark. Le créateur de l'opéra romantique danois fut Friedrich Kuhlau [*Lulu* (1824), *Elverhøj* (musique de scène)] qui marchait sur les traces de Johann Abraham Peter Schultze, compositeur et théoricien allemand, chef d'orchestre de la cour (1787-1795); celui-ci cultivait le lied et le singspiel. Hartmann puisait sa thématique aux sources nationales. Gade se contentait de Mendelssohn dont il s'imprégna pendant ses années d'apprentissage à Leipzig. La plus originale figure de la musique danoise est Carl Nielsen, qui fut directeur du Conservatoire royal de Copenhague.

SUÈDE

La musique fit son entrée en Suède au ix^e siècle, avec le christianisme, on y trouve plusieurs monuments de la musique médiévale. Certains membres de la dynastie de Wasa étaient mélomanes. Erik XIV avait un orchestre de musiciens italiens, néerlandais, polonais. Lorsque Gustave-Adolphe eut épousé une princesse brandebourgeoise, les musiciens allemands germanisèrent la vie musicale de la cour suédoise. Après le traité de Westphalie, des musiciens français, italiens et, bien entendu, allemands s'établirent à Stockholm. Une troupe d'opéra italien donnait régulièrement des spectacles. Au lendemain de la mort de Charles XII, un élève du célèbre J. Chr. Pepusch, arrivé de Londres, instaura le culte de Haendel. Le premier compositeur suédois, Fredrik Lindblad, jouissait d'une popularité considérable, due surtout à ses romances, chantées par son élève

Jenny Lind, le « Rossignol suédois ». Dans la seconde moitié du xix^e siècle les faveurs du public allèrent aux opéras nationaux de Hallström, composés selon la recette meyerbeerienne. Franz Berwald, en revanche, n'a été reconnu que de nos jours pour le meilleur symphoniste de son pays. Les tendances de la musique contemporaine, de l'impressionnisme jusqu'au style linéaire et à la musique sérielle, trouvèrent des pionniers en Suède.

NORVÈGE

Mais ce fut la Norvège qui prit la tête des musiques scandinaves. La musique populaire norvégienne possède des caractéristiques toutes spéciales, des rythmes et des harmonies fort curieux. Les danses nationales, le *halling* et le *springar*, l'instrument paysan, le *hardanger-fidel*, sont doués d'une puissance évocatrice. Le créateur de la musique norvégienne, sur les traces du jeune Nordraak, est Edvard Grieg, d'origine écossaise (ses aïeux s'appelaient Greig). Il avait passé deux ans à Rome auprès de Liszt. Avec Björnson et Ibsen, Grieg incarne le génie norvégien. Il subit quelques influences : Kjerulf, Schumann, Chopin, Liszt. Mais c'est un paysagiste élégiaque, un peintre de genre tout à fait original et de premier ordre. Son invention fraîche remplit parfaitement le cadre des miniatures. Le procédé harmonique de Grieg est personnel et audacieux avec sa tonalité flottante, ses notes de passage, son chromatisme. L'emploi de certaines tournures harmoniques de la musique populaire, telle la chute de la sensible sur la dominante, devient quelquefois maniéré. Gade reproche à sa musique d'être trop norvégienne. Grieg est le plus populaire miniaturiste du xix^e siècle, ses morceaux lyriques se trouvent sur tous les pupitres de piano. Son œuvre pianistique forme le trait d'union entre Liszt et Debussy-Ravel. Sa musique de scène pour *Peer Gynt*, dont le héros est le peuple norvégien, mêle d'une main sûre le paysagisme descriptif et impressionniste à l'élément lyrique et dramatique.

LA BOHÈME

La vie musicale de la Bohême reflète la lutte politique dont elle fut le théâtre durant son histoire. Přemysl, premier duc héréditaire de Bohême, réunit les petits États slaves. Comme un peu partout, les premiers chants populaires étaient des mélanges d'éléments grégoriens et profanes. Au milieu du XII^e siècle est né l'*Hymne à saint Aldebert* dont le texte et la musique accusent une origine populaire qui continue à vivre par la bouche du peuple comme la *Chanson de Wenceslas* (fin du XIII^e siècle). Sur la Bible illustrée de Bolislav, parmi les nombreuses représentations iconographiques, figure le *bousle*, la vieille tchèque. Lorsque, en 1306, la dynastie des Přemysl s'éteignit, la couronne passa aux princes de Luxembourg et resta en leur possession jusqu'à 1437. C'est à cette époque que Guillaume de Machault séjourna à la cour de Jean de Luxembourg. Nous y voyons plusieurs *minnesänger* tchèques dont Mühlich von Prague. C'est aussi l'époque du style français. Le manuscrit XI E9 de la Bibliothèque universitaire de Prague a conservé quelques morceaux de l'*Ars nova* du Trecento italien. En 1356, Pétrarque séjourna également à Prague.

Il est paradoxal, mais vrai pourtant, que l'éclosion du chant populaire religieux coïncide en Bohême avec le mouvement hussite. Il y eut bien quelques chants de guerre (ceux de Jan de Rokycan), mais les ascètes taborites étaient nettement hostiles à la musique, tandis que les Frères Moraves (Frères de l'Unité ou Frères de Bohême), dont le siège principal était Fulnek en Moravie, étaient très favorables au culte de la musique. Malgré les persécutions, le nombre de leurs adhérents augmentait, surtout dans les milieux de la noblesse bohémienne. Leur musique religieuse est d'une grande variété; on y entend même des airs de danse. Après la guerre, Albert d'Autriche, puis son fils, montèrent sur le trône de Prague. Ensuite ce fut le roi Georges Podiebrad et les rois de la famille Jagellon (1471-1526). Sous Ferdinand de Habsbourg, frère de Charles Quint, la Bohême fut

incorporée à l'Autriche, la couronne devint héréditaire pour la dynastie des Habsbourg. Les Tchèques tentèrent de recouvrer leur indépendance, mais leur révolution nationale fut réprimée en 1620. Alors commença la germanisation du pays.

Pour retracer aussi objectivement que possible l'évolution nationale de la musique tchèque et la séparer de la musique allemande en Bohême, il ne faut pas perdre de vue que l'expression « musiciens bohêmes » (*böhmische Musiker*) est une désignation géographique. Néanmoins il est exact qu'il y eut des interactions, des infiltrations mutuelles, entre Allemands et Tchèques. Les protagonistes de l'école de Mannheim représentent l'émigration allemande de Bohême, leur style; la manière de Mannheim prend racine dans le style napolitain. Josef Mysliveček est bel et bien tchèque. On l'appelle « il Boeme Giuseppe Venatorini »; sa grande importance fut révélée en 1928 par G. de Saint-Foix.

La bataille de Weissenberg eut une conséquence tragique aussi pour les Frères Moraves (1621). Leurs traditions musicales ont survécu dans la Bohême recatholicisée, surtout sous la présidence du comte Zinzendorf, dans la colonie de Herrnhut.

Le mérite musical des Frères Moraves, c'est d'avoir introduit systématiquement la mélodie populaire dans le culte. Pour les membres de langue allemande de la secte, Weisse traduisit en allemand le livre de chant tchèque en 1519. Leurs livres de chant, depuis celui de Blahoslav : *Písň chval Božských* (1561) paraissent en plusieurs éditions, de même leurs psautiers. Blahoslav est aussi l'auteur d'un important traité : *Musica* (Olmütz, 1558).

Sous le règne de Rodolphe II, Prague devint résidence impériale, le rendez-vous international de maîtres étrangers tels que Gallus (Jacob Handl) représentant de la polyphonie palestrinienne, l'Allemand Leo Hassler, élève d'Andrea Gabrieli, le Flamand Philippe de Monte, Charles Luython, organiste flamand de Rodolphe et célèbre motettiste, Jacques Regnart, maître de chapelle, et maints autres. A côté de ces célébrités européennes on voit des maîtres tchèques de la polyphonie, Harant et Turnovsky.

Mais tous les musiciens authentiquement tchèques

n'enrichirent que la musique allemande et autrichienne.

Les années qui suivirent le désastre de 1620 causèrent la stagnation de la vie nationale tchèque. La germanisation du pays avait supprimé toute cette littérature tchèque qui avait brillé aux siècles précédents. A la fin du XVIII^e siècle cette léthargie commence à se dissiper. Dans l'atmosphère de l'Europe préromantique, les érudits se penchent sur le passé national. Sous l'influence de Herder parurent l'*Écho des chants russes*, puis l'*Écho des chants tchèques* de Čelakovsky. Inspirés par Macpherson, des « hardis contrefacteurs » se mirent à l'œuvre et, à défaut de textes authentiques, ils fabriquaient eux-mêmes des textes.

SMETANA

Ce courant romantique, approfondi encore par Weber, Berlioz, Liszt, entraîna les musiciens tchèques parmi lesquels un génie, Bedrich Smetana, incarne admirablement les aspirations et les efforts multiséculaires de la nation. Ce grand musicien eut un destin tragique : il mourut sourd et fou. Ce ne fut qu'à sa dix-neuvième année qu'il put s'adonner aux études musicales. Il travailla pendant quelque temps avec Liszt grâce auquel il lui fut possible d'ouvrir une école de musique à Prague. Après avoir passé quelques années en Suède comme chef d'orchestre de la Philharmonique de Göteborg, il revint à Prague et déploya une activité multiple comme pianiste, compositeur, chef d'orchestre, maître de chapelle et critique musical du « Narodny Listy ». Toutes ces occupations ne l'empêchaient pas de composer, bien au contraire, elles le stimulaient. En 1866, son nom connut la grande popularité, même au-delà des frontières de sa patrie, avec son fameux opéra-comique *Prodána nevěsta* (la Fiancée vendue), joué aussi à Paris. Vigoureux rythmes populaires, mélodies fraîches et gaîté débordante caractérisent l'opéra de Smetana; son ouverture est un chef-d'œuvre. Il a écrit encore sept opéras : *Dalibor* (1868), *Dvě vdovy* (les Deux Veuves, 1874), *Hučička* (le Baiser, 1876), *Tajemství* (le Secret, 1878), *Libuše* (1881), *Viola* (1882), *Čertova stěna* (le Rocher du diable, 1882) mais aucun ne retrouva le succès de la *Fiancée vendue*.

Sa surdité s'étant aggravée, il fut obligé de quitter le fauteuil directeur du Théâtre national, se retira à Jabkonia, s'abandonna à son ouïe intérieure et, s'enfermant dans le monde de ses rêves, il continua à composer. Il s'attaque alors aux poèmes symphoniques. Smetana peint une série de fresques sonores intitulées *Má Vlast'* (*Ma Patrie*) divisée en six tableaux, autant de poèmes symphoniques. Le premier, *Vyšehrad*, est une évocation de l'histoire médiévale de la Bohême. Le deuxième est le plus connu : *Vltavà*, nom tchèque de la rivière Moldau qui parcourt une grande partie du pays. Magnifique paysage musical aux couleurs éclatantes, un véritable film aux panoramas les plus variés défile sous nos yeux : la forêt où l'on chasse, le village où l'on fête, la tombée de la nuit avec l'apparition romantique de la lune ; à sa pâle lueur les willis se mettent à danser. Et à travers toutes ces scènes, de caractère si différent, nous sommes obsédés par un leitmotiv, ou plutôt par la mélodie infinie du fleuve : murmure d'une vieille chanson populaire slave dont on a relevé la ressemblance avec une canzone napolitaine, empreinte d'une douce mélancolie. Lorsque le fleuve arrive sous la capitale, une vaste vision historique éblouit l'auditeur. La construction visuelle, la notation picturale, les rythmes populaires, tout cela dénote l'influence de Liszt, surtout dans le troisième tableau : *Šárka*, nom d'une amazone légendaire. Le tableau suivant : *Prairies et Bois de la Bohême* est de la musique de programme. Les deux derniers : *Tábor* et *Blaník* évoquent par leurs cantiques la guerre des Hussites. Son *Quatuor en mi mineur* « De ma vie » est un chef-d'œuvre.

DVORAK

Le successeur et continuateur de Smetana dans le style national tchèque fut Anton Dvorak, auteur de la fameuse *Symphonie du Nouveau Monde*. Fils d'un aubergiste, ses parents le destinaient à devenir boucher. Il préférait jouer du violon avec l'instituteur du village et débuta dans un orchestre de troisième ordre, en même temps qu'il fréquentait une école d'orchestre et se perfectionnait dans la composition. Ce n'est qu'en 1873 que la Bohême connut le nom de Dvorak, compositeur, lors-

qu'il fit entendre un hymne pour chœur et orchestre dont le succès lui permit d'obtenir une bourse. Dès lors son ascension fut rapide. Professeur de composition au Conservatoire de Prague, sa renommée franchit l'Atlantique, il fut appelé au poste directorial du Conservatoire de New York (1893-1895). Rentré à Prague, il fut nommé directeur du Conservatoire national de son pays.

Son œuvre est vaste. Des opéras : *Král a ublir* (1874), *Vanda* (1876), *Šelma Sedlák* (1878), *Tvrde palice* (1881), *Dimitrij* (1882), *Jakobin* (1889), *Čert a Kača* (1899), *Rusalka* (1901), *Armida* (1904) des ouvertures, des poèmes symphoniques dont *le Rouet d'or* et *la Palombe* qui ont fait leur chemin autour du monde, son *Concerto* pour violoncelle, sa musique de chambre (huit *Quatuors* avec et sans piano, etc.) ont mérité l'éloge d'un critique peu indulgent tel que Brahms.

Dvorak jouit d'une grande popularité en Angleterre où l'on apprécie beaucoup son *Stabat Mater*, œuvre d'une noble poésie et d'un solide contrepoint. Le talent de Dvorak n'égale pas le génie de Smetana, mais son style est une expression parfaite de l'âme slave, une étape sur le chemin frayé par le romantisme de Schubert. La sonorité de son orchestre est pittoresque, ses rythmes l'emportent sur son travail thématique. Ses accents populaires deviennent quelquefois vulgaires, mais le musicien retrouve vite son noble élan. Ses rhapsodies slaves développent les danses nationales, le « dunky » au mouvement lent, et la « furiente » à l'allure vive. Son chef-d'œuvre est le *Nouveau Monde*, symphonie en *mi mineur*, d'un lyrisme élevé et d'une technique achevée. A l'exception du deuxième mouvement dans lequel Dvorak utilise un negro spiritual, « *sweet home* », la thématique de cette symphonie est entièrement de son invention, cependant elle reflète toujours les particularités de la mélodie slave. C'est la vieille patrie qui le hante dans le *Nouveau Monde*. Ses couleurs chatoyantes, nuancées d'une mélancolie rêveuse, ses rythmes pétillants, ses mélodies tristes ou fumeuses ont conquis les salles de concert. Aucune autre œuvre de Dvorak ne connaîtra jamais pareil triomphe.

Parmi les contemporains une remarquable personnalité : Zdeněk Fibich, compositeur fertile, écrivit de nom-

breux opéras : *Bukovín* (1874), *Blaník* (1881), *la Fiancée de Messine* (1884), la trilogie *Hippodamia*, montée à Prague et à Anvers : I. *la Demande en mariage de Pélops*, II. *le Fils de Tantale*, III. *la Mort d'Hippodamia* (1891), puis *la Tempête* (1895), *Hedy* (1896), *Šarka* (1897), *le Cas d'Arcone*, *Šlavoj a Ludek*. Il composa également des symphonies, des mélodrames, de la musique pour piano, de la musique de chambre et des lieder. Son style développe le langage de Smetana-Dvorak.

JANAČEK

Le Morave Leoš Janaček est le talent le plus original de la musique tchèque moderne. Audacieux harmoniste, férù de folklore, il voulut créer une nouvelle diction théâtrale du chant rural dans son opéra *Jenufa*, *Jéji pašterkyna* (*Sa fille adoptive*), composé en 1902 dont les premières eurent lieu à Brno en 1904, à Prague en 1916, et à Vienne en 1918. Ce sombre drame — l'argument en est de Gabriela Preissova — à mi-chemin entre *Pelléas et Mélisande*, *Wozzeck* et *le Consul*, est une bouleversante production du théâtre lyrique de nos jours. *Jenufa*, fille adoptive de Kostelnicka, est séduite et abandonnée par Stepan. Pour sauver sa fille de la honte, la mère noie l'enfant. C'est avec un rare sens dramatique que Janaček caractérise ses protagonistes, figures authentiques du peuple. Il vit avec eux; sa profonde sincérité, sa compassion humaine accompagnent les méandres tragiques de l'action dont la véritable héroïne est Kostelnicka. Le musicien évite soigneusement la grandiloquence, la prolixité et les longueurs wagnériennes, mais aussi les excès d'un vulgaire réalisme. Son style concentré et passionné travaille sur des leitmotivs non d'après un système bien calculé, mais au gré de sa fantaisie, pour esquisser les états d'âme des personnages. Bien avant Alban Berg, Janaček avait recouru aux artifices du contrepoint dans le langage théâtral. Au premier acte du thème de Kostelnicka est tissé un fugato dans lequel entre le vieux meunier, puis Laca et *Jenufa*. Leur quatuor se dessine en *la* bémol mineur sur le fond mouvant et lugubre du chœur des gens du moulin. Par de longues tierces et des sixtes, les sopranos et altos soutiennent la mélodie, tandis que, dans le mode dorien,

en doubles croches, les ténors et les basses fredonnent alternativement. La déclamation de Janaček, se nourrissant du chant populaire, a quelquefois le caractère d'une psalmodie. Ses transcriptions des mélodies primitives (*Kytice z narodnych písní moravských*) et des airs de danse sont très originales. Parmi ses œuvres scéniques : *Veš Makropulos*, un opéra burlesque, *Vylety páně Broučkovy* (*les Aventures de M. Brouček*) ; *Lyska Bystrouska* (*le Petit Renard rusé*) est une sorte de précurseur du *Renard* de Stravinsky (1924). Dans *Osud* (*le Fatum*), *Kata Kabanová* (1921) se fait sentir l'influence de Moussorgsky. Ses œuvres symphoniques, *Taras Bulba* (1918), *Balada blanička*, ses oratorios, *Amarus*, *Maryčka Magdonova*, mais surtout sa *Messe solennelle* sur un texte vieux-slave, ont remporté un succès considérable. En dehors de ses compositions, il faut retenir aussi ses ouvrages théoriques.

De la même génération se firent connaître Josef Bohuslav Förster qui se distingua dans tous les genres, opéras : *Debora* (1893), *Marja-Eva* (1899), *Jessika* (1905), *Nepremožení* (*les Invincibles*, 1919), symphonies, poèmes symphoniques, suites (*Cyrano de Bergerac*), *Rhapsodie slave*, *Stabat Mater*, œuvres vocales et de musique de chambre. Vitezslav Novak, continuateur du style de Brahms et de Dvorak, développe aussi des mélodies slovaques et moraves. Josef Suk, gendre de Dvorak, était symphoniste et fut pendant quelques années membre du Quatuor tchèque; de même Oskar Nedbal, compositeur très populaire d'opérettes et de ballets. Otakar Zich, professeur de philosophie à Brno, puis à Prague, est l'auteur de nombreuses œuvres vocales et de travaux musicologiques (*la Rythmique des danses slaves*, 1919). Ses opéras : *Malířský napad* (*Idée pittoresque*, 1910), *Vina* (*le Crime*, 1922), *les Précieuses ridicules*, d'après Molière (1926). Ladislav Vyčpalek a composé une *Cantate des fins dernières de l'homme*, pour soli, chœurs et orchestre, exécutée à Paris, en 1930, aux Concerts Lamoureux. Otakar Jeremias fut remarqué par son puissant drame lyrique, *les Frères Karamazov*. Boleslav Jiráček est l'auteur entre autres d'un opéra, *Apollonius de Thyane* et du *Psaume XXIII*, pour chœurs et orchestre. Vaclav Štěpán est pianiste, compositeur de piano, de musique de chambre et transcripteur de chansons populaires. Les

premières œuvres de Boleslav Vomačka, critique musical de « Lidové Noviny » et directeur de la revue « Tempo », reflètent l'influence de Schönberg; plus tard il entre dans l'orbite de l'abstraction classique : *Mládí* (*Jeunesse*) poème symphonique, *les Vivants aux Morts*, méditation pour chœur et orchestre. Otakar Ostrčil était directeur musical du Théâtre national de Prague, depuis 1919. Sa *Poupě* (*Bouton de rose*) est une comédie musicale très réussie; ses autres œuvres lyriques sont *la Mort de Vlasta* (1904), *les Yeux de Kunala* (1908), *la Légende d'Érin* (1920). Son vigoureux langage prend racine dans la phraséologie Smetana-Dvorak, mêlé au style de Mahler. La polyphonie de Schönberg l'a également touché. Rodolphe Karel, élève de Dvorak, attaqua tous les genres. Son poème symphonique, *le Démon*, est d'une fantaisie visionnaire. Jaroslav Křička fut révélé au festival de musique de chambre à Chicago (1930), par un intéressant *Duo* pour violon et alto. On lui doit une cantate, *Pokušení*, un opéra *Hipolyta*, une ouverture *Modrý pták* (*l'Oiseau bleu*) enfin *Ogari*, un opéra pour enfants.

Une place à part revient à Alois Haba, spécialiste du quart de ton dont Anton Reicha avait déjà parlé. Dans plusieurs ouvrages Haba appliqua sa théorie. Il fit ses études à Prague chez V. Novak, puis à Berlin chez Fr. Schreker. Son opéra *la Mère*, écrit en quarts de ton, illustre son système, différent de celui de Busoni ou de Möllendorff. Son orchestre se compose, outre quelques instruments à cordes, de clarinettes à quart de ton, de deux harpes dont l'une est accordée à un quart de ton plus haut, de trompettes à quart de ton, de trombones, de piano et d'un harmonium à quart de ton. Le gouvernement tchécoslovaque fit construire à l'intention de Haba des pianos à quarts de ton; la fabrication spéciale de ces instruments rend extrêmement difficile la propagation de cette musique qui respire l'alambic et la cornue. Haba expérimenta également avec des sixièmes de ton.

Dans le groupe de l'école de Brno on remarque les noms de Jan Kunc, Vilém Petrželka, Osvald Chlubna, František Picha, Iša Krejčí.

MARTINU

De la génération contemporaine le talent le plus actif est sans doute Bohuslav Martinu, élève d'Albert Roussel. Ses années d'apprentissage ont laissé une forte empreinte parisienne sur son style. Mais cette empreinte a bientôt fait place à un cachet cosmopolite. Né en 1890, après avoir fait ses études chez Suk, il se fixa à Paris en 1922 et épousa une Française. Il y resta jusqu'à 1940. Martinu compose avec une grande facilité. Ses premiers ballets ont attiré aussitôt l'attention : *Qui est le plus puissant en ce monde ?*, ballet des animaux (Brno, 1924), *On tourne* (1925), *Révolte* (Brno, 1926), *Istar* (Prague, 1932), *Échec au roi*, sur le texte d'André Cœuroy, *The Butterfly that stamped*, d'après Kipling (1928). Après quelques ouvrages de musique de chambre, Martinu a écrit un poème symphonique sportif, *Half-Time*, en 1925, peinture vigoureuse d'un match de football trois ans avant le *Rugby* de Honegger. À sa création à Prague, *Half-Time* fut sifflé, mais bientôt l'ouvrage y retourna victorieusement. Dès lors le désordre, le tumulte, la bousculade, le vacarme persistent à l'attirer. Lors de la traversée de Lindbergh, il composa *la Bagarre*, exécutée sous la direction de Koussevitzky à New York et à Boston. En 1932, on lui décerne pour son *Sextuor* à cordes le Prix Coolidge. Ses opéras se distinguent par une conception personnelle : *le Soldat et la danseuse*, *les Lames du couteau*, dont le livret est de G. Ribemont-Dessaignes; *les Vicissitudes de la vie* est un opéra-film, *Journée de bonté*, un opéra bouffe avec un orchestre réduit à seize instruments, mais qui peut être amplifié par des instruments électroniques. Citons *le Théâtre de faubourg* (Brno, 1936), *le Miracle de Notre-Dame*, livret d'Henri Ghéon (Brno, 1934), *le Mariage* d'après Gogol, etc. Malgré sa prédilection pour le théâtre, Martinu n'abandonna pas la musique pure. Son grand mérite fut d'avoir affranchi la musique tchèque du « joug austro-allemand ».

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE

VAN TIEGHEM, P., *Le préromantisme*, Paris, 1949, vol. I et II. *L'ère romantique. Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, 1948.

SPITTA, Ph., *Musikgeschichtliche Ausätze*, Berlin, 1894, pp. 403-462 : « Ballade ».

LUTGE, W., *Bericht über ein neu aufgefundenes Manuskript, enthaltend 24 Lieder von Beethoven. Der Bär*. « Jahrbuch von Breitkopf und Härtel das auf Jahr 1927 », Leipzig, 1927.

MOOSER, R. A., *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle*, Genève, 1948-1951, 3 vol.

MOOSER, R. A., *Violonistes, Compositeurs italiens en Russie au XVIII^e siècle*, Milan, 1938-1946.

MOOSER, R. A., *L'Opéra-Comique français en Russie au XVIII^e siècle*, Genève, 1932.

MOOSER, R. A., *Opéras, Intermezcos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle*, Genève, 1945.

HAMMERICH, A., *Histoire de la musique danoise jusqu'à 1700*, Copenhague, 1921.

NORLIND, T., *Almänt Musiklexikon*, Stockholm, 1926-1929, 2 vol.

NIEMANN, W., *Die Musik Skandinaviens*, Leipzig, 1906.

NEWMARCH, R., *Sibelius*, Leipzig, 1906.

NORLIND, T., *Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630-1730*, « Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft », Leipzig, 1900.

NORLIND, T., *Studier i sveske folklöre*, Stockholm, 1911.

CLOSSON, E., *E. Grieg et la musique scandinave*, Paris, 1892.

SCHJELDERUP, G., *E. Grieg og hans voerker*, Oslo, 1903.

FINCK, H. T., *E. Grieg*, New York (en anglais), 1906.

SCHJELDERUP, G. et NIEMANN, W. L., *E. Grieg*, Leipzig, 1908.

STEIN, R., *E. Grieg*, Leipzig, 1921.

ROKSETH, Y., *E. Grieg*, Paris, 1933.

BLUME, F., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, en cours, Cassel, 1949-62, 91 fasc. parus, vol. II, *Böhmen und Mählen*.

BLUME, F., *Böhmische rüder von Walter Blankenburg*.

GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1954-1961, 10 vol.

Enciclopedia dello spettacolo, Rome, 1954-1961, 8 vol. parus, en cours.

PROBUS, *La Musique tchécoslovaque d'après-guerre*, dans « La Revue musicale », Paris, 1931, numéro consacré à la géographie musicale en 1931 ou essai sur la situation de la musique en tous pays.

SUREK, O., *Catalogue thématique et chronologique*, Berlin, 1917.

ZUBATY, J., *Anton Dvorak*, Leipzig, 1886.

BROD, M., *Leos Janacek*, Vienne, 1925.

MULLER, D., *Leos Janacek*, Paris, 1930.

Le catalogue des œuvres de Martinu dans Grove; voir aussi BRUYR J., *l'Écran des musiciens*, Paris, 1930, 2 vol.

L'ÉVOLUTION
EN EUROPE OCCIDENTALE
AU DÉCLIN DU ROMANTISME

JOHANNES BRAHMS

LA biographie de Brahms ne présente pas l'intérêt spectaculaire de celle de la plupart des autres musiciens romantiques. En particulier, elle n'a rien qui puisse être comparé au roman tumultueux que constitue l'existence de celui qui fut son contemporain et son complémentaire (et non vraiment son adversaire, ainsi que l'on a essayé de le faire croire), Richard Wagner, dont le génie dramatique se situe, dans l'art germanique, au pôle opposé — Brahms restant avant tout l'homme de ce que nous appelons, un peu abusivement peut-être, la musique pure, et que les Allemands désignent, plus justement, semble-t-il, sous le nom de musique absolue.

Né à Hambourg le 7 mai 1833 dans une famille de condition très modeste, Brahms vint très tôt à la pratique de la musique, et ce sous la conduite de son père, contre-bassiste dans différents orchestres populaires de la ville hanséatique. Dès sa plus tendre jeunesse, il jouera dans les brasseries et les tavernes de matelots. A huit ans, il travaille le piano avec O. Cossel de Hambourg, puis avec E. Marxsen d'Altona. Il se produit, comme pianiste toujours, sur un très modeste plan local, dès l'âge de quatorze ans. En 1853 il devient l'accompagnateur du violoniste hongrois E. Remenyi avec lequel il effectue des tournées en Allemagne du Nord. C'est alors qu'il fait la connaissance de Joachim, de Liszt et surtout de Schumann auquel il jouera ses premières compositions pianistiques et qui écrira, à propos de celles-ci, un article resté célèbre dans l'histoire de la critique musicale, *Neue Bahnen* (« Neue Zeitschrift für Musik »). Après avoir été adopté par le cénacle de Weimar, il l'est par celui de Leipzig, consécration totale. Il est bientôt nommé directeur des Concerts de la Cour et de la Société chorale du prince de Lippe-Detmold. Il se produit un peu partout comme pianiste et chef d'orchestre. En 1859, il revient se fixer à Hambourg comme directeur du chœur féminin. En

1862, il s'installe à Vienne qui sera dès lors sa résidence définitive, et où il est nommé chef de la Singakademie.

Désormais l'histoire de sa vie, très paisible, ne sera que celle de son œuvre, de sa production de chaque jour. En 1872, il deviendra chef de la Gesellschaft der Musikfreunde jusqu'en 1875. Il est alors devenu une célébrité internationale, encore que ses œuvres soient âprement discutées, à Vienne même. Une assez sotte cabale de ses amis et de ceux de Wagner dressera pendant un temps les deux hommes l'un contre l'autre, hostilité qui n'aura jamais aucun fondement réel en dépit des apparences. La dernière moitié de sa vie se partagera entre Vienne et quelques voyages, soit de travail, soit de vacances, en Suisse, dans la région du Salzkammergut à Ischl, et dans la Forêt-Noire. Il meurt à Vienne le 3 avril 1897.

Pas d'aventures marquantes, pas d'amours fiévreuses, dans toute cette vie consacrée jour après jour à un robuste travail créateur. Quelques amitiés féminines exaltées, sans doute, mais sans plus. Par ailleurs, l'horreur du mariage (« autant que de l'opéra », se plaisait-il à dire). A ce sujet, on précisera que la prétendue aventure avec Clara Schumann est une légende répandue complaisamment, qui ne paraît pas avoir le moindre fondement. Quelque effort que l'on ait fait pour la répandre et la corser, rien, ni dans les témoignages de l'époque, ni dans la correspondance de Brahms et de Clara n'autorise une quelconque supposition de ce genre.

L'esthétique et le style de Brahms tiennent à des facteurs qui ne doivent rien à une formation d'école, mais sont avant tout les fruits de l'instinct, du hasard, ainsi que des origines ethniques du compositeur. Vouloir, comme on le fait trop souvent encore aujourd'hui, réduire l'art de Brahms à un académisme, ou à un néo-classicisme, est non seulement une erreur d'ordre spirituel et moral, mais aussi d'ordre matériel.

Brahms est avant tout, profondément et essentiellement, un bas-Allemand, un Allemand du Nord. On a souvent insisté sur le fait que sa musique reflétait parfois des influences viennoises et hongroises pour y assimiler et y réduire le compositeur. C'est là une autre légende qui doit être détruite. Ce ne sont là qu'accidents de surface, passagers. Le génie de Brahms est essentiellement celui d'un Nordique. Et, à ce titre, il a son profil classique

et son profil romantique, ce qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, réalise une synthèse assez heureuse au moment où l'art allemand s'engageait dans la voie d'un classicisme desséchant dont il ne resterait bientôt qu'une carcasse d'académisme digne et scolaire, ou dans celle d'un romantisme asphyxié par les poncifs artificiellement fiévreux qu'il ne cesserait de se créer pour tenter de se survivre. À cet égard, la production de Brahms constitue un chaînon capital de l'évolution de la musique allemande : après Beethoven dont l'art, classique au départ, va mener au romantisme, après Schumann, romantique, qui essaiera en vain de retrouver un classicisme, Brahms rétablit un équilibre.

Il est un Nordique, un villageois conservateur, un luthérien strict; il a le goût de l'ordre et de la rigueur de la forme; et la formation musicale sagement bourgeoise qu'il a reçue de Marxsen explique ce profil-là, lui donne toute sa signification. Mais chez Brahms, comme chez tout Allemand nordique, il y a cette exaltation intérieure qui fait contraste, un contraste rappelant celui de ces petites villes plates et grises de la Frise et du Holstein, en apparence si paisibles sous leur ciel bas et gris, et où s'exaltent les rêves et les drames décrits par les nouvelles de Theodor Storm que Brahms a lues, de même qu'il a dévoré, tout enfant, les œuvres de E. T. A. Hoffmann, de Tieck, de Jean-Paul, d'Eichendorff, ainsi que les sagas scandinaves et autres légendes nordiques que lui ont fait connaître les *Stimmen der Völker in Liedern* de Herder, dont on trouvera l'influence directe dans ses premières pièces pour piano. Tout cela crée chez le jeune Brahms un climat de rêve tendre et fantastique — de rêve et non de drame — que nous retrouverons jusque dans ses dernières méditations pour piano.

En fait, il puise ainsi aux sources les plus pures du classicisme et du romantisme, et ne se réfère jamais aux formes baroques du premier, ni aux manifestations volontiers pathologiques du second. Parler de l'esthétique de Brahms est chose assez vaine. Elle ne se catalogue pas et s'analyse difficilement. En somme, elle ne résulte, ne se dégage, au hasard des heures et des jours, que très naturellement de son instinct, de son besoin de confiance — en quoi il est bien de son siècle — même s'il s'agit d'une œuvre de commande ou de circonstance.

Il se refuse à tout système, à toute attitude de pensée musicale, et, en dehors de la syntaxe et de la forme, il n'y a chez lui rien de volontaire. Le discours reste toujours libre, et suit l'humeur du moment.

Par contre, le style s'analyse avec une grande facilité. Brahms n'emprunte, en effet, que des moules classiques. Il les traite avec respect, mais non timidité. S'il s'agit de sonate, de symphonie ou de concerto, il va exploiter avec rigueur l'architecture traditionnelle. Mais il va magnifier, amplifier les proportions, enrichir le matériel thématique et rythmique. L'allégro de forme sonate traité par Brahms comprendra souvent, au lieu des deux thèmes sacramentels, jusqu'à trois, quatre et même sept thèmes différents. La variation prendra une diversité, une liberté et une ampleur tout à fait inconnues à l'époque. Et de cet esprit de variation il nourrira à la fois ses développements d'allégros, la substance de ses mouvements lents, à moins qu'il ne s'agisse de certains finales en forme de chaconne ou de rondo varié.

Le sens du rythme est particulièrement développé. Les superpositions de pulsations diverses sont fréquentes (par exemple les *trois-pour-deux* qui n'ont nullement pour but d'étoffer une mélodie de rythme binaire par un accompagnement de rythme ternaire, mais dont les deux éléments possèdent une fonction rythmique absolument autonome). Ce sens du rythme se rattache à l'instinct et au souci nationalistes et populaires de Brahms, instinct et souci qui sont, de même, essentiellement romantiques.

La mélodie est jaillissante, et s'impose par ce jaillissement même. Elle n'est pas toujours d'une grande originalité, mais elle n'est jamais banale. Et s'il lui arrive de donner parfois une impression de déjà entendu, c'est en raison de la parenté qu'elle conserve presque constamment avec les chants et les danses populaires.

L'ŒUVRE POUR PIANO

L'œuvre pour piano seul de Brahms se compose d'environ cinquante pièces, tant sonates, variations, ballades, que *Klavierstücke* divers. Cet ensemble constitue la partie la plus profondément révélatrice, la plus totalement significative du génie du musicien. Cette production pianistique s'étend sur toute sa vie. Les toutes premières

et les toutes dernières paroles de Brahms sont confiées au piano. Le piano a été pour lui l'instrument de tous les jours. Il l'a traité comme un journal intime. Il s'est confié à lui sans souci des attitudes. C'est le Brahms essentiel que nous trouvons ici, le Brahms en tête à tête avec lui-même. C'est ce qui explique l'extrême liberté de forme de la plupart de ces pièces.

L'écriture pianistique ne sacrifie nullement à la virtuosité brillante chère à l'époque. Elle est très particulière, et possède surtout un caractère symphonique très marqué. Certaines œuvres telles que les *Haendel-Variations* vont même jusqu'à suggérer impérieusement les instruments de l'orchestre. Cette écriture est la plupart du temps très dense, ce qui rend l'exécution de cette musique souvent difficile, sans que jamais toutefois on y sente le besoin de rechercher la virtuosité en soi. Seules les exigences expressives et poétiques commandent cette écriture. C'est évidemment parce que cette écriture rejette la virtuosité pour elle-même que les pièces de Brahms tentent peu les pianistes qui la trouvent lourde, sèche, rude, à l'excès dépourvue de *bravura*, et soi-disant peu favorable à la mise en valeur de leurs talents.

Au point de vue du style, il faut noter quelques tournures qui reviennent volontiers sous la plume du musicien : progressions de tierces, de sixtes, d'octaves, ainsi que leurs doublures, lesquelles produisent les effets symphoniques signalés plus haut; il faut noter également la tendance à choisir de grands intervalles mélodiques; enfin, comme dans le reste de son œuvre — là plus encore peut-être — superposition de rythmes capricieux, et abondance de rythmes syncopés.

Du point de vue de la forme, on peut diviser la production pianistique de Brahms en trois groupes d'œuvres : d'une part les grandes formes, avec les sonates et les variations; d'autre part tout un ensemble de petites pièces, *Klavierstücke* ou *Phantasien* (trente-quatre exactement); enfin des morceaux divers tels que *Valses*, *Danses hongroises*, *Études*, *Exercices*, etc.

Les musicographes d'outre-Rhin avaient adopté jadis une classification qui n'était pas mauvaise non plus : dans un premier groupe, dit *symphonique*, se trouvaient réunis les trois *Sonates*, opus 1, 2, et 5, le *Scherzo*, op. 4, et les *Ballades*, op. 10 — donc œuvres de jeunesse. Dans un

second, dit *technique*, toute la série des *Variations* — donc œuvres de la maturité. Dans le troisième, dit *contemplatif*, toutes les pièces lyriques, c'est-à-dire tout ce qui est postérieur à l'opus 76 — donc œuvres de la vieillesse.

Les trois *Sonates*, qui sont très rarement jouées, sont de forme essentiellement classique, mais très amplement développées à l'exemple de la troisième manière beethovenienne. Mais si leur forme est très surveillée, leur esprit n'a rien de formel; ce sont de véritables poèmes romantiques composés dans le climat de la ballade nordique, avec tout ce que cela suppose d'héroïque et de fantastique d'une part, de tendre et de rêveur d'autre part. Elles sont imprégnées de sentiments légendaires et folkloriques : l'andante de l'opus 1 est composé sur un vieux chant populaire allemand; l'allégro de l'opus 2 se réfère à l'une des plus anciennes traditions du Schleswig-Holstein (la saga de *Beowulf*), et l'andante est bâti sur une vieille chanson d'amour; l'andante de l'opus 5 a également le caractère du *lied* varié (d'après un poème de Sternau). Cette sonate, opus 5, est d'ailleurs la plus remarquable des trois, en raison d'une part de l'ampleur que Brahms y donne aux proportions de la sonate (« symphonie déguisée », écrivait Schumann), en raison aussi de l'ampleur de l'expression, d'autre part eu égard à l'emploi qui y est fait du procédé cyclique.

La technique de la variation est une de celles qui ont sollicité le plus souvent le génie inventif de Brahms. A l'exemple de Beethoven, il l'a introduite dans des œuvres telles que symphonies, sonates, etc. Les *Variations* proprement dites sont au nombre de six séries : opus 9 (sur un thème de Schumann), opus 21 n^{os} 1 et 2 (respectivement sur un thème original et sur un air hongrois), opus 23 (à quatre mains sur un thème de Schumann), opus 24 (sur un thème de Haendel), et opus 35 (sur un thème de Paganini). Encore que Brahms y manifeste d'évidentes préoccupations techniques, qu'il y exploite systématiquement les ressources les plus extrêmes du clavier, étendant dans des directions très différentes de celles de Liszt et de Chopin le jeu romantique du piano, c'est, là aussi, la pensée, l'émotion, la fantaisie qui passent au premier plan. A cet égard, les *Variations* opus 9, 23, 24, 35, sont suffisamment éloquentes par elles-mêmes pour qu'il soit inutile d'insister sur ce point. Par ailleurs, ce que

l'on disait ci-dessus à propos du caractère symphonique de l'écriture pianistique de Brahms est particulièrement frappant dans les *Variations* opus 24 (voir la petite harmonie de la deuxième variation, les cors de la septième, les trompettes de la huitième, la clarinette de la onzième, la flûte de la douzième, les bois de la dix-neuvième, le *glockenspiel* de la vingt-deuxième, etc.).

L'ensemble des pièces que l'on classe sous le terme générique et vague de *Lyrische Stücke* ne peut être l'objet de définitions précises et rigides. Tout juste peut-on les classer — et d'une façon un peu arbitraire sans doute — en tenant compte de leur caractère expressif : les *Intermezzi*, *Fantaisies*, *Caprices*, auraient plutôt le caractère de méditation ou de rêverie pianistique, alors que les *Ballades*, *Rhapsodies* et *Romances* se référeraient au genre littéraire plus fortement accentué de la ballade ou de la légende.

LE LIED

Après le piano, c'est dans le *lied* que Brahms manifeste sa nature d'homme et son génie d'artiste avec le plus de naturel et de spontanéité. Sur l'ensemble de ses quelque trois cents lieder, la plupart ont le caractère et le style du *Volkslied*, même quand ils sont essentiellement et purement lyriques. Brahms n'a pas le souci du cycle tel qu'on l'observe chez Schubert ou Schumann. Aussi ne trouvera-t-on pas chez lui les grands préludes et postludes pianistiques. Toutefois il a composé des recueils importants dont l'esprit est voisin de celui des cycles schumanniens. On citera surtout les *Magelone Romanzen*, op. 33, dont les quinze pièces, sur des poèmes de Tieck, ont le caractère de la ballade. On citera également les *Quatre chants sérieux*, op. 121, sur des textes de la Bible et de saint Paul. L'ensemble de cette considérable production vocale (qui va du solo au chœur mixte en passant par le quatuor) est caractéristique des sentiments de tendre candeur et de sérieux marquant tout un versant du génie brahmsien.

LA MUSIQUE SYMPHONIQUE

Ce n'est qu'assez tard dans sa carrière, une fois passée la quarantaine, que Brahms vint à la symphonie. Aupa-

ravant, il avait bien écrit pour l'orchestre (*Sérénade*, op. 11, *Variations sur un thème de Haydn*, op. 56), mais jamais il ne s'était risqué en un genre qui était alors dans une sorte de désuétude du fait de la vogue dont jouissait à ce moment la musique à programme. Mais Brahms n'était nullement fait pour cette dernière, et savait, au contraire, trouver dans la symphonie un mode d'expression particulièrement adéquat à un compositeur naturellement porté vers la musique absolue.

Ses quatre *Symphonies* (op. 68, 73, 90, 98) s'échelonnent sur la période 1876-1885. Du point de vue de la forme, Brahms n'y recherche aucune innovation particulière. A cet égard, elles sont les filles des symphonies de Beethoven. Brahms y traite avec ampleur le cadre de la forme sonate. Il y jette des thèmes en abondance, et ce par quoi ces symphonies ont le plus d'intérêt c'est précisément l'usage qu'il y fait de ces thèmes, soit dans le travail du développement, soit quand il les traite dans l'esprit de la variation, et même de la grande variation.

Du point de vue expressif, il se dégage de ces symphonies tantôt une poésie de la nature, un sentiment sylvestre et pastoral, tantôt un pathétique affectueusement passionné qui, aujourd'hui, laissent rêveur sur l'appréciation célèbre de Nietzsche, lequel voyait en ces quatre grandes pages les fruits de « la mélancolie de l'impuissance ». La passion de Brahms ne jette pas de flammes dévorantes. Sa nature d'homme et d'artiste ne l'y porte pas. C'est une passion un peu bourgeoise, plus en tendresse qu'en fièvre, très caractéristique de la mentalité de l'époque. Elle affecte volontiers un ton de grandeur, mais jamais de creuse grandiloquence. L'orchestration est robuste, touffue, puissante, musclée. Il est permis de la trouver épaisse à côté de bien d'autres. Elle n'a jamais les gaucheries de celle de Schumann, ni l'abondance souvent inutile de celle de Bruckner. Mais elle a surtout le mérite d'être celle de cette musique.

Cousins germaines des symphonies, les *Concertos* de Brahms sont au nombre de quatre : deux pour le piano, un pour le violon, et un pour violon-violoncelle. Cette parenté ne tient d'ailleurs qu'à la façon dont le compositeur traite l'orchestre. Et ce qui fait précisément l'évidente supériorité des concertos sur les symphonies, c'est la présence d'un soliste — soliste mais non virtuose

à tout prix —, encore que ces œuvres présentent des difficultés techniques transcendantes. Cette présence d'un ou de deux solistes introduit dans ces partitions une variété, crée un élément de contraste accusé, et leur donne un relief expressif et sonore que ne possèdent pas les symphonies dont la substance instrumentale a quelque chose de plus compact et de plus massif.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

La musique de chambre revêt une importance toute particulière dans la production de Brahms où elle ne comporte pas moins de vingt-quatre numéros d'opus allant de la sonate au sextuor. Dans son ensemble, cette musique de chambre n'affecte jamais aucun caractère décoratif, et fait pendant à la production pianistique en ce qu'elle reste dans le domaine de la confidence et de la méditation. Par contre, elle témoigne d'un souci de la forme infiniment plus rigoureux que la musique de piano, et c'est, semble-t-il, ce qui fait que l'on a considéré — et que l'on considère encore — Brahms comme un musicien conservateur avec la légère nuance péjorative que cela suppose.

Il est vrai que le compositeur s'en tient strictement au cadre beethovénien et n'apporte, sur le plan formel, aucune innovation particulière. La forme sonate et la technique de la variation y sont exploitées dans l'esprit classique, mais avec une singulière richesse d'invention et une infinie souplesse d'écriture. C'est évidemment dans cette partie de son œuvre que Brahms jette des thèmes avec le plus de prodigalité et que, d'autre part, le travail thématique est le plus poussé. On notera cependant que, du point de vue de la forme, Brahms utilise volontiers une tournure qui lui est familière et dont il tire parti avec ingéniosité dans plusieurs de ses finales : la combinaison de la forme sonate et du rondo.

Le sentiment en reste tout intime. Il n'y est, bien entendu, toujours question que de musique pure, sans intentions ou prétextes vraiment littéraires. Toutefois les sources d'inspiration en sont souvent très visibles : tel poème comme dans la *Regen Sonate*, op. 78, pour piano et violon, ou comme dans la *Thuner Sonate*, op. 100, pour piano et violon également; ou bien un sentiment de la

nature généralement un peu mélancolique comme dans la *Sonate*, op. 38, pour piano et violoncelle, les deux *Sonates*, op. 120, pour clarinette et piano, le *Schwartzwald Trio*, op. 40, pour piano, violon et cor, le *Trio* pour piano, violoncelle et clarinette, op. 114, le *Quintette* pour clarinette et cordes, op. 115, et les deux *Sextuors* à cordes, op. 18 et 36; l'inspiration se fait très rarement tragique, exceptionnellement dans le troisième *Quatuor* pour piano et cordes en *ut mineur*, op. 60.

LE REQUIEM ALLEMAND

Il est enfin une œuvre qui se situe un peu à part dans la production de Brahms et qui y revêt une signification toute particulière, c'est *Ein deutsches Requiem*, op. 45, pour soli, chœurs et orchestre, d'esprit typiquement luthérien. Le compositeur, en effet, n'y utilise pas les textes latins de la liturgie traditionnelle, mais se crée en quelque sorte sa propre liturgie en mettant en musique des textes de langue allemande empruntés aux saintes Ecritures. Seul le *Dies irae* y apparaît, et encore n'est-ce que d'une façon très fugitive.

L'ouvrage comporte sept parties : « Heureux ceux qui souffrent, car ils seront consolés », « Car toute chair est comme l'herbe », « Seigneur, apprend-moi que je dois finir », « Combien douces sont tes demeures, Dieu de Sabaoth », « Vous avez maintenant de la tristesse », Jugement dernier, *Dies irae* et Résurrection, enfin « Heureux ceux qui meurent dans le Seigneur ». Le *Requiem allemand* se situe également un peu à part dans la production de Brahms par la façon dont l'auteur y a le souci de rechercher un style archaïque traité dans un langage cependant moderne.

Claude ROSTAND.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie de Brahms est extrêmement abondante, et, dans l'ensemble, d'une qualité excellente. Il est très regrettable qu'elle ne soit que de langue allemande et de langue anglaise, car, pour les ouvrages en français, on ne peut guère citer que :

IMBERT, H., *Johannes Brahms, sa vie et son œuvre*, préface d'Édouard SCHURÉ, Paris, 1906.

LANDORMY, P., *Brahms*, Paris, 1914, réédition en 1948.

ROSTAND, C., *Brahms*, 2 vol., Paris, 1957.

Pour réduire la nomenclature à son strict minimum, on citera, en langue allemande :

LA MARA, *Johannes Brahms*, in *Musikalische Studienköpfe*, t. III, 1878.

KALBECK, M., *Johannes Brahms*, 8 vol., Berlin, 1904-1914.

Et en langue anglaise :

MAY, F., *The Life of Johannes Brahms*, 2 vol., Londres, 1905.

EVANS, E., *Handbook to the Work of Brahms*, 4 vol. Londres, 1912 (ouvrage de travail absolument essentiel et comportant l'analyse complète et systématique de toute la production du compositeur).

D'autre part, on citera l'édition de la correspondance complète :

Brahms Briefwechsel, 16 vol., Berlin, 1907 et ss.

SAINT-SAËNS

COMMENT définir Saint-Saëns ? Une pointe sèche d'après un portrait de Mendelssohn ? Il adore Liszt et se fait dorloter à Weimar. Un pur symphoniste. Il écrit *Phaëton*, le *Rouet d'Omphale*, la *Danse macabre*, la *Jeunesse d'Hercule*, et utilise, à l'occasion, toutes les ficelles du « grand opéra historique ». Son classicisme français repose sur des bases allemandes. Auteur sévère, il se laisse entraîner par son lyrisme sur des pentes dangereuses. Il compose des opérettes mais il interdit l'exécution, de son vivant, du *Carnaval des animaux*. Il fait peu d'emprunts mélodiques — sauf un, de taille, dans le *I^{er} Concerto* — mais il imite copieusement, dans leur démarche, Wagner, Haendel, Mendelssohn, Rameau, Beethoven, Lully, Berlioz, Scarlatti, Schumann et Liszt. Ce faisant, il s'estime libre et cela est sans doute vrai : c'est dans un même esprit qu'il change d'esprit, tout comme Stravinsky. Il passe aussi d'un pays à l'autre. En voyageur pressé, il faut bien le dire. Son œuvre contient un concerto égyptien, une barcarolle portugaise, une rhapsodie auvergnate, une suite algérienne, des mélodies persanes, un opéra japonais. C'est presque le tour du monde ; et la liste est incomplète.

Grand pianiste, ce sont ses œuvres de piano — les concertos exceptés — qui le reflètent le moins. Il défend courageusement le *Quintette* de Franck, les œuvres de Liszt, de Berlioz, de Bizet et, à un certain moment, celles de Wagner, mais se montre d'une brutalité inconcevable à l'égard de Paul Dukas. Il écrit un article généreux sur Fauré et, à Maurice Emmanuel, une lettre atroce sur Debussy, atroce non pas tellement par l'incompréhension dont elle fait preuve et qui est plutôt dans l'ordre des choses, mais par le niveau de l'argumentation. Il admire Chopin avec clairvoyance mais commet une horrible transcription pour deux pianos de la *Sonate en si bémol mineur*. De nos jours il est le grand prêtre du poncif ; vers

1860, ce fut un moderne dont, selon la « Gazette musicale », personne ne jouait les œuvres à cause des dissonances et des recherches de toutes sortes.

Sa curiosité était aussi étonnante que sa mémoire. Tout l'intéressait. Il a fait, à la Société astronomique de France, une conférence sur les phénomènes de mirage; il a écrit des *Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine*. Il a eu le tort de publier un livre pseudo-philosophique et prétentieux intitulé *Problèmes et Mystères*. Sa culture était vaste. Mais Pierre Lalo a raison. Elle ressemblait à une « belle bibliothèque mal rangée ».

Si nous voulons dépiéter dans son œuvre les « recherches de toutes sortes » qui effrayaient le public de 1860, il nous faut éliminer de prime abord les pièces pour piano seul, « pièces de salon », « de salon bourgeois », valse qui sont des études, études qui sont des valses, toute une musique qui prône le mouvement pour le mouvement et dont le brillant manque d'intérêt. De toute cette nuée émergent les *Trois Préludes* et l'*Allegro appassionato* que l'auteur a inutilement transformé en un ouvrage pour piano et orchestre. Mais, dans les *Concertos*, la conjonction du piano et de l'orchestre fut bénéfique. L'écriture est ingénieuse; les rapports des deux partenaires vivants, la facture, d'une liberté savamment improvisatrice. Souvenons-nous des fonctions structurales assignées à la cadence du *II^e Concerto en sol mineur*, de l'apparition par « ébauches successives » du thème principal dans celui en *ut mineur* n° 3, de la manière dont un nombre restreint de motifs mélodiques ou rythmiques assurent l'unité et — grâce aux transformations qu'ils subissent — la diversité de celui en *ut mineur* n° 4. Quant au *V^e Concerto en fa majeur*, il est le plus intéressant de tous non pas par son pittoresque incontestable mais par sa construction, son orchestration, ses trouvailles harmoniques, l'importance accordée au timbre en soi et aux effets de résonance. Dans tous ces ouvrages on découvre des détails que rien ne faisait prévoir mais dont la présence est heureuse, et dont l'ingéniosité vivace est aussi peu académique que possible.

Le *III^e Concerto pour violon et orchestre* op. 61 et le *I^{er} Concerto pour violoncelle et orchestre* op. 33 ne sont pas déplacés dans ce voisinage. Quant à l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28, l'intérêt musical en est extrême-

ment réduit; mais les violonistes et le public sont sensibles à l'éloquence d'un ouvrage parfaitement approprié à sa destination.

Dans les compositions de musique de chambre, domine le souci d'une construction ferme et limpide. Parfois le résultat est excellent. Parfois aussi, comme dans les deux *Quatuors à cordes* op. 112 et op. 153, le contrôle constant, pourtant justifié en son principe, rend le compositeur bien « cartésien ». Fort heureusement, la forme originale d'un *Scherzo*, une touche de couleur modale, l'emploi amusant de quintes à vide, viennent modifier quelque peu la froide correction de ces édifices sonores. Bien différent, le *Trio en fa majeur* op. 18 est traversé par un chaud rayon de jeunesse qui rend sa perfection formelle d'autant plus précieuse. En dehors de ses propres mérites, et à cause d'eux, il a celui d'avoir servi de modèle au *Trio* de Ravel : deux bonnes raisons pour lui être reconnaissant.

Afin d'augmenter la cohésion de l'ensemble, les quatre mouvements de la *Sonate en ré mineur* pour violon et piano, op. 75, sont liés deux par deux, comme ceux du *IV^e Concerto*, comme ceux de la *III^e Symphonie*. Le tournoiement opiniâtre du finale est la seule forme de vertige que l'on puisse rencontrer dans la musique de Saint-Saëns qui, par ailleurs, fera souvent usage de la répétition d'un motif mélodique ou rythmique. L'éventail expressif déployé dans le cadre de la musique de chambre est assez large pour admettre la coexistence de la dramatique *Sonate pour violoncelle et piano*, op. 32, et de la claire et placide *Sonate pour basson* op. 168.

Dans le *Quatuor avec piano*, op. 41, et dans le *Quintette avec piano*, op. 14, la nature des idées employées entraîne l'auteur à changer la transparence de son écriture contre une facture plus orchestrale, tandis que le vif mélange de timbres du *Septuor en mi bémol*, op. 65, lui suggère de remplacer la forme de la sonate classique par celle de la suite.

A une époque où un professeur du Conservatoire pouvait dire : « Qui d'entre nous voudrait s'abaisser à enseigner la Symphonie ? », Saint-Saëns en écrit cinq. De sa propre volonté il n'en reste que trois, et c'est la dernière, en *ut mineur* op. 78, qui doit retenir notre attention. L'orchestre comporte un piano et un orgue qui enrichissent de somptueuses couleurs l'adagio et le

finale. Tandis que l'orgue se meut avec une remarquable indépendance, le piano (joué à deux et à quatre mains) crée un halo scintillant autour des lignes mélodiques. Comme toujours chez Saint-Saëns, c'est sur le quatuor que repose l'édifice entier, bien que les groupes instrumentaux soient traités avec la plus sûre virtuosité. Le premier thème circule à travers la partition et renforce sa cohésion. Chaque mouvement a un caractère nettement tranché; le problème des reprises est fort habilement résolu; la gradation des effets jusqu'à l'apothéose finale est magistralement établie. Indiscutablement, la *III^e Symphonie* est une des œuvres importantes de la fin du xix^e siècle.

Dans le *Rouet d'Omphale* (pourquoi avoir donné un rouet à Omphale ? se demande, avec raison, Jean Chantavoine), c'est à Berlioz que l'on pense lorsque le thème d'Hercule se transforme en une phrase ironique. L'exemple de Liszt est nettement perceptible dans la *Danse macabre* et la *Jeunesse d'Hercule*. Cela est fort naturel et n'a pas empêché l'auteur de marquer à son coin ces ouvrages souples, transparents, logiques, concis, ayant chacun sa couleur individuelle. C'est précisément parce qu'ils étaient différents des poèmes symphoniques de Liszt que la France les a adoptés avant ceux-ci.

Toujours prêt à jouer le jeu, toujours chez lui dans n'importe quel genre, Saint-Saëns ne s'est pas fait scrupule de « faire du théâtre » en écrivant ses œuvres dramatiques, une quinzaine environ dont certains titres, tout au moins, n'ont pas disparu de notre mémoire : *Henry VIII*, *Étienne Marcel*, *Ascanio* qui a permis à Gounod d'écrire une étude spirituelle, fine et juste.

L'attrait de la Bible (*Samson*, *le Déluge*), un *Oratorio de Noël*, une *Messe de Requiem*, des motets, pourraient donner éventuellement l'impression que l'auteur était croyant. A tort. « A mesure que la science avance, Dieu recule », a-t-il écrit en 1894 avec la satisfaction étroite d'un scientifique de cette époque. Singulier personnage, en vérité, qu'il est licite de ne pas aimer, mais que l'on ne peut guère ignorer.

Le défi jeté à l'expression à tout prix ne lui appartient pas en propre. Au même moment, Théophile Gautier prône l'art pour l'art, et Leconte de Lisle s'efforce d'écrire des poèmes impassibles. Tous les deux cependant sont des romantiques et l'on est en droit de se demander

si la haine « du mouvement qui déplace les lignes » n'est pas une forme extrême du grand courant qui a embrasé la première moitié du XIX^e siècle. L'expression fut alors beauté; pour le Parnasse, c'est la beauté qui est expression. Si l'on y pense, peut-on encore appeler Saint-Saëns un classique?

Sa longue vie le fait contemporain de Debussy, de Roussel, des premières escarmouches des Six. Or, le moment principal de son activité créatrice se place entre 1853 et 1895. Il est à craindre que les jugements défavorables que beaucoup d'entre nous portent sur lui ne soient le fruit d'une erreur d'optique. Nous le jugeons par rapport à Ravel, et c'est le contraire que nous devrions faire. C'est son action qui, dans une certaine mesure, a permis l'existence d'un Ravel. Nous oublions ce que voulait dire, en son temps, le combat énergique qu'il a mené, sur tous les plans, en faveur d'une musique symphonique et d'un art réellement français.

La rapide analyse de ses principales œuvres a montré ses extraordinaires dons de musicien. On lui dénie celui de l'émotion vraie. On lui reproche de n'avoir rien recherché en dehors de la clarté des plans, de l'harmonie des formes, de la limpidité du discours. Mais, vécues intensément, ces émotions esthétiques sont-elles moins profondes, moins humaines, que les joies et les douleurs que nous voudrions retrouver sous chaque note qui résonne?

Ne quittons pas Saint-Saëns avant d'avoir évoqué la haute tenue des programmes de ses récitals de piano — une rareté à cette époque — ainsi que son activité de professeur. Fauré qui fut son élève a dit « qu'il lui devait tout en musique ».

N'est-il pas vrai que nous tous, nous avons une dette envers lui? Sa musique est inégale, certes, et les différences de niveau sont sensibles même au sein des ouvrages les plus réussis. Il a apporté des solutions imparfaites aux problèmes irritants qu'il a suscités. Mais il a eu le mérite de les poser d'une manière particulièrement aiguë. Et les qualités de son art s'inscrivent dans un système de valeurs auquel pendant longtemps nous n'avons pas donné sa véritable signification.

BIBLIOGRAPHIE

Catalogue général et thématique des œuvres de Camille Saint-Saëns, Paris, 1908.

BAUMANN, E., *Les grandes formes de la musique : l'œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris, 1908.

BONNEROT, J., *Camille Saint-Saëns, sa vie et son œuvre*, Paris, 1922.

CHANTAVOINE, J., *Camille Saint-Saëns*, Paris, 1947.

DANDELOT, A., *La vie et l'œuvre de Saint-Saëns*, Paris, 1930.

LYLE, W., *Camille Saint-Saëns, his Life and Art*, Londres, 1923.

SERVIÈRES, G., *Camille Saint-Saëns*, 2^e éd., Paris, 1930.

LA MUSIQUE DE BALLET AU XIX^e SIÈCLE

LA seconde moitié du XVIII^e siècle vit Noverre renouveler le ballet par la transformation du divertissement en drame. Parmi ses ennemis acharnés, Angiolini qui l'attaquait dans ses pamphlets et revendiquait la priorité de ses réformes, eut la chance d'avoir Gluck pour compositeur. Du *Don Juan* de Tirso de Molina et de Molière, Angiolini, avec la collaboration de Calzabigi et du comte Durazzo, tira le livret du *Festin de pierre* sur lequel Gluck écrivit une trentaine de variations en morceaux de genre (1762). Seize ans après, le génie de la chorégraphie et le génie de la musique se rencontraient de nouveau, dans les personnes de Noverre et de Mozart, quoique *les Petits Riens* (1779), du propre aveu de Mozart, ne soient qu'un « service d'ami rendu à Noverre ».

Le ballet ne reste pas isolé dans le tourbillon d'événements déclenchés par la Révolution française. Giuseppe Rovani, dans son *Cento Anni*, raconte la création d'un ballet, *Il Generale Colli a Roma*, que le peuple n'appelait que *Ballo del Papa* ; le sujet en était les négociations de paix entre Pie VI et la République française, aboutissant au traité de Tolentino. Le Souverain Pontife consulte ses cardinaux et hauts prélats. Le général des Dominicains s'agenouille devant Pie VI, le supplie de rejeter les conditions imposées. Sur quoi le pape brandit son épée. Les intrigues politiques du cardinal Busca, du sénateur Rezzonico et du général des Dominicains alternent avec les intrigues d'amour de la princesse Santa Croce et du prince Braschi, nièce et neveu du saint-père. Dans la scène finale, à l'annonce de la reddition de Mantoue, où s'est enfermé le général autrichien Wurmser (1797), la population se soulève contre le général Colli-Ricci, le pape substitue à la tiare le bonnet

phrygien et tout le Sacré Collège, avec le Souverain Pontife, se met à danser. Nous ne connaissons ni la musique ni l'auteur de ce ballet, que les autorités militaires françaises interdirent après onze représentations.

« PROMÉTHÉE » DE BEETHOVEN

En 1801, lorsque le Premier Consul s'installa aux Tuileries, un jeune compositeur, arrivé à Vienne, bientôt admirateur de Bonaparte, mit en musique un « corédrame » de Salvatore Vigano : *Prométhée*, héros déjà d'un ballet en 1627 à la cour de Savoie, *Prometeo che rubba il fuoco a Sole*. Ce compositeur n'était autre que Beethoven. Premier et dernier contact du génie de la musique avec celui de la chorégraphie au XIX^e siècle.

A peine Beethoven fut-il établi à Vienne que firent leur apparition sur la scène de l'Opéra de la cour, Salvatore Vigano, danseur et maître de ballet, et sa femme Marie Medina, danseuse, de son vrai nom Josepha Meyer. Stendhal, fanatique de Salvatore Vigano, le comparait à Napoléon, au poète Vincenzo Monti, au sculpteur Canova et avant tout à Rossini ! L'illustre écrivain jugeait *la Vestale* de Vigano « aussi forte que le plus atroce Shakespeare ». Monti affirmait qu'il y avait en Vigano l'étoffe d'un nouvel Arioste. Neveu de Boccherini qui lui avait donné des leçons, Salvatore possédait une sensibilité de musicien, une imagination de poète et une vision de peintre. A dix-sept ans, il avait composé un bref opéra bouffe, représenté à Rome. A Madrid, il épousa Marie Medina et fit la connaissance de Dauberval, élève de Noverre. Ainsi, par le truchement de Dauberval, Vigano réalisait les idées dramatiques et chorégraphiques du maître français. Salvatore a écrit une vingtaine de ballets d'action, mythologiques, anacréontiques, qu'il appelle « corédramas ». Il cherchait ses sujets un peu partout (*Otello*, *Gli Strelizzi*). Dans son œuvre *I Titani*, il se fait le précurseur de Wagner, en dénonçant les funestes conséquences de l'or pour l'humanité. Ses créations majeures eurent lieu à Vienne et surtout à Milan. Quant à Marie Medina, déjà passée la prime jeunesse, elle fit, à trente-six ans, tant par son talent que par l'exhibition de ses charmes, la conquête de la ville impériale, l'empereur François II en tête.

D'après les contemporains, Marie prenait pour modèles bas-reliefs, statues et fresques antiques, comme en témoigne l'abbé Casti.

Pendant ce temps-là, le jeune Beethoven fréquentait le maître de danse Andreas Lindner, mais les leçons de celui-ci n'allaient pas sans heurts car, si l'on en croit Ries, Beethoven ne dansait pas en mesure. Pourtant la danse devait le distraire assez pour qu'il composât une douzaine de menuets et d'allemandes en vue des bals dans la petite salle de la Redoute, et encore des danses de *Mödling*, des *Ländler*, etc. La première fois que l'on vit accolés les noms de Vigano et de Beethoven, ce fut sur la page de couverture des *Douze Variations sur le menuet à la Vigano* de Beethoven, dansé par la Venturini et par Cecchi dans *le Nozze disturbate* de Jakob Haibel, au théâtre de Schikaneder, librettiste de *la Flûte enchantée* (Freihaustheater, 18 mai 1795).

D'après Heinrich von Collin dont le *Coriolan* inspira Beethoven, une rivalité opposait les admirateurs de Vigano et les partisans de Muzzarelli, représentant l'ancien style de ballet. Des écrivains et des journalistes livraient bataille dans les deux clans. Pourquoi Salvatore confia-t-il son livret à Beethoven, encore très peu connu, auteur de deux ou trois concertos et de la *I^{re} Symphonie* ? Beethoven a dédié son *Septuor* à l'impératrice Marie-Thérèse, qui était passionnée de musique. En choisissant Beethoven, Vigano voulut flatter la souveraine, précisément à l'heure où le maître, secouant l'influence de Mozart et de Haydn, allait trouver son langage. Or le livret de *Prométhée* est perdu. Sur l'affiche de la création (21 mars 1801), on lit :

Le thème de ce ballet allégorique est la fable de Prométhée. Les philosophes grecs qui la connaissaient nous en expliquent l'illustration. Celle-ci fait de Prométhée un esprit sublime qui, ayant trouvé l'humanité dans un état de profonde ignorance, cherche à l'ennobler par la science et l'art, et à lui enseigner la morale. Partant de ce principe, ce ballet présente deux statues, devenues vivantes, et, par la puissance de l'harmonie, susceptibles de toutes les passions humaines. Prométhée les conduit au mont Parnasse pour y recevoir les préceptes d'Apollon, dieu des Arts. Apollon donne l'ordre à Amphion, Arion et Orphée, de leur révéler la musique, à Thalie le deuil et la gaîté, à Terpsichore et à Pan les danses de bergers de leur

récente invention, et à Bacchus la danse héroïque dont il est le créateur.

Carlo Ritorni, ami intime et biographe de Vigano, est plus loquace :

Poursuivi par la violente colère du Ciel, traduite par un bruyant prélude musical, Prométhée, en parcourant la forêt, rejoint les deux statues qu'il vient de modeler et se hâte de poser la flamme céleste sur leurs cœurs. Les statues s'éveillent à la vie et au mouvement. Soudain Prométhée s'emporte, il les invite avec une tendresse paternelle, mais ne parvient pas à les émouvoir; au lieu de se tourner vers lui, les créatures se jettent indolemment par terre, tout près d'un grand arbre. De nouveau, Prométhée les caresse. Cependant elles veulent s'éloigner du Titan qui se risque alors à des menaces, sans plus de résultat; il s'indigne, veut détruire son œuvre. Mais une voix intérieure le retient et il entraîne les deux statues animées.

Au deuxième acte, nous sommes au Parnasse; Apollon est entouré des Muses, des Grâces, de Pan et, par un audacieux anachronisme, d'Orphée, d'Amphion, d'Arion. Prométhée arrive avec ses créatures pour les présenter à Apollon qui les initiera aux arts et aux sciences. Sur un geste d'Apollon, Euterpe, appuyée à Amphion, se met à jouer de la flûte, et son jeu commence à donner l'intelligence et la réflexion aux deux jeunes êtres. Ils éprouvent des affections humaines et reconnaissent en Prométhée l'objet de leur gratitude, de leur amour, et l'embrassent passionnément. Terpsichore, les Grâces, Bacchus et les bacchantes attaquent une danse héroïque à laquelle les créatures veulent participer. Cependant, Melpomène intervient; dans une scène tragique, elle leur fera connaître par le poignard la mort qui met une fin aux jours de l'homme. Melpomène se précipite sur Prométhée, étonné, et lui reproche d'avoir créé des misérables, voués à pareil destin; elle juge que la mort n'est pas pour lui une punition trop cruelle. Malgré les efforts des compatissantes créatures, Melpomène poignarde Prométhée. Une scène comique suit la mort du Titan. Thalie pose devant le visage des deux créatures sanglotantes son masque, tandis que Pan et les Faunes ressuscitent Prométhée. Tous s'élancent en une danse de joie.

L'accueil de *Prométhée* fut presque un échec. Un journal viennois, « *Zeitung für die elegante Welt* » (19 mai 1801), publia une critique détaillée de la création; nous en relevons quelques fragments :

Cette nouveauté dans son ensemble n'a pas plu. La plus grande déception de notre sensible public, c'est que le plateau demeura sans changement dès la seconde scène du premier acte, jusqu'à la fin du ballet. La musique ne répondait pas complètement à l'attente quoiqu'elle possédât des qualités peu communes. Que M. van Beethoven avec une telle unité, pour ne pas dire uniformité, d'action, puisse satisfaire aux exigences du public viennois, j'en doute. Mais qu'il ait écrit pour un ballet une musique trop savante, sans égard à la danse, voilà qui est incontestable. Tout y est construit pour un divertissement — comme doit l'être un ballet proprement dit — mais à trop grande échelle et faute de situations convenables à un ballet, les fragments sont plus viables que le tout. Cela commence dès l'ouverture. Elle serait à sa place dans un grand opéra et ne manquerait pas d'obtenir un remarquable effet, mais ici elle jure. La danse guerrière et le solo de Mlle Casentini furent la meilleure réussite. Dans la danse de Pan, on a relevé quelques réminiscences d'autres ballets. Mais il me semble qu'ici on fait trop de griefs à M. van Beethoven afin que ses envieux puissent lui contester la remarquable originalité avec laquelle, c'est vrai, il prive souvent ses auditeurs des harmonies agréables et douces.

Tout en couvrant d'éloges le talent chorégraphique de Vigano, le chroniqueur critique sévèrement le spectacle :

Le Parnasse et ses habitants n'étaient guère agréables à voir. Les neuf Muses, telles des figures inanimées, restaient à leurs places désignées aussi longtemps que leur tour de danse n'était pas venu. Apollon, lui aussi, demeura toujours assis, immobile sur le sommet de la montagne. Peut-être cette scène n'a-t-elle pas suffisamment impressionné la fantaisie artistique de notre chère Casentini; tandis qu'elle présentait les enfants à son père, dieu des Muses, elle manifestait peu de sympathie et son regard, avec une indifférence surprenante, se portait sur d'autres objets. Mais ce fut surtout la première scène — d'après la critique — qui fut longue et ennuya le public; lorsque après avoir reçu le feu dans la poitrine, les statues commencèrent à piétiner, raides et sans gestes.

Beethoven rejeta la responsabilité de l'échec sur Vigano et celui-ci sur le compositeur. Sans doute Beethoven n'avait-il pas écrit un ballet auquel les habitués des spectacles chorégraphiques étaient accoutumés sous le règne de Léopold II. En 1801, *Prométhée* atteignit seize représentations, l'année suivante douze, et dis-

parut ensuite du répertoire viennois. Vigano lui-même était mécontent de son corédrame. Il le refit et l'étendit à six actes avec des modifications substantielles. Cette nouvelle forme vit les feux de la rampe à la Scala de Milan, en 1813. Le nouveau *Prométhée* ne garda que quatre numéros de la première version, appelée par Ritorni *Il Piccolo Prometeo*, pour devenir un pastiche musical. Les autres numéros étaient empruntés à différentes œuvres de Beethoven et de Weigl, chef d'orchestre des théâtres de la cour. L'une de ses œuvres, *Die Schweitzerfamilie*, avait été jouée à Paris. Trente ans après la première de Milan, en 1843, A. Hus, maître de ballet à Vienne, refit *Prométhée*. Les épreuves du livret ont été retrouvées, elles portent les noms de Beethoven et de Mozart comme auteurs de la musique. Quoique les archives des théâtres de la cour n'en aient conservé aucune trace, cette prétendue collaboration de Mozart eût été conforme à la pratique courante des maîtres de ballet.

Beethoven a utilisé le n° 7 de ses *Douze Contredances* pour trois œuvres de grande envergure. D'abord pour le finale de *Prométhée*, puis en thème de *Variations pour piano* (op. 35, *mi bémol*) et enfin comme *ostinato* du finale de la *Symphonie héroïque*. Les dates de naissance de ces trois œuvres coïncident presque; il est impossible d'établir si les *Contredances* ont précédé *Prométhée* ou non. La onzième *Contredanse* est aussi développée dans le finale de *Prométhée*. Bien entendu, le développement le plus grandiose est celui de la III^e *Symphonie*, composée en 1803-1804, tandis que les *Variations*, op. 35, datent de 1802; le finale de l'*Eroica* en est le développement orchestral élargi.

Beethoven a donc insisté sur cette danse de seize mesures qu'il trouva digne d'utiliser dans la *Symphonie héroïque*, au bout de plusieurs années. Cette énigme a incité certains spécialistes allemands à reconsidérer l'identification de l'*Eroica*. Son héros ne serait-il pas Prométhée, donateur du feu à l'humanité, et non point Napoléon? Légende, alors, que le maître eût déchiré le frontispice et la dédicace à Bonaparte lorsque Napoléon se fit proclamer empereur? On assiste au suprême achèvement d'un processus inauguré par *Prométhée* et terminé par la *Symphonie héroïque*. Nottebohm était d'avis

que la septième et la onzième *Contredanses* furent tirées du *Prométhée* et non d'un stock de pièces de danses préexistantes.

Riemann relève que, de 1801 à 1803, Beethoven approfondit la technique de la variation pour obtenir de nouveaux effets. En octobre 1802, il écrit à Breitkopf et Härtel au sujet de ses deux séries de *Variations en fa* et en *mi bémol* que « toutes les deux sont vraiment composées d'une manière entièrement nouvelle et chacune d'une façon complètement différente ». Beethoven abandonne la technique de l'ancienne double qui n'était qu'une répétition ornementée de certaines parties des variations de la *Sonate en la bémol*, écrite immédiatement après *Prométhée*. Selon l'hypothèse de Riemann, l'argument essentiel du drame de *Prométhée* : réveiller l'intelligence et la sensibilité de ses créatures, aurait incité Beethoven à plier un thème à de multiples transformations, jusqu'à ce qu'il revêtît une forme apte à représenter des êtres devenus pensants et sensibles. Beethoven utilisa ainsi pour *Prométhée* sa technique de variation et, peu satisfait du résultat, s'efforça de mieux développer son thème dans l'opus 35 et surtout dans l'*Eroica*.

La musique de *Prométhée* est une série de variations, tel le *Don Juan* de Gluck, avec la différence des trouvailles techniques de Beethoven, mais dépourvue de thème central assez frappant et assez dramatique pour peindre les situations. Contrairement aux variations en morceaux de genre de Gluck, celles de Beethoven sont principalement symphoniques, leur jeu de motifs est dénué de ce fond psychologique qui sera le critère du travail thématique, évocateur de personnages ou de paysages, procédé propre aux maîtres du romantisme, depuis l'« idée fixe » de Berlioz jusqu'à la désagrégation cellulaire pratiquée par Liszt. L'art de Beethoven s'enracine avec une telle force dans la musique pure et absolue qu'il est incapable de se soumettre aux exigences de la musique à programme, encore moins à celles de la chorégraphie. De nos jours, de la *Chaconne* de Bach, en passant par la *Sonate* de Liszt, jusqu'aux œuvres de Debussy, de Schönberg, de Ravel, de Prokofiev, etc., les chorégraphes imposent leurs visions subjectives aux musiciens défunts qui ne peuvent plus protester. Mais à cette époque, le chorégraphe était le maître qui commandait au musicien. Beethoven s'in-

clina; cependant, avec la meilleure volonté, il n'était pas capable de renoncer à l'essence de sa musique. C'est à la disparité, voire l'incohérence, de l'action et de la musique qu'est dû l'échec de *Prométhée*. On pouvait soumettre à Beethoven un scénario, mais contraindre la musique rebelle à un canevas qu'elle ne suit qu'à de rares intervalles ne réussit à personne, même à Beethoven. Du reste, il refit ses variations, sans programme, à deux reprises.

L'INFLUENCE FRANÇAISE ET ITALIENNE EN EUROPE

Au début du xix^e siècle, les chorégraphes français dominent les théâtres de l'Europe. Autant de théâtres lyriques, autant de foyers de danse française à l'étranger. Vienne où travaille Aumer, maître de ballet, avec ses deux filles et son gendre Roser et où se rendent les plus célèbres artistes français : la Bigottini, Lise Noblet et Paul « l'Aérien »; la Russie avec Didelot, maître de ballet de Paul I^{er}, inventeur du ballet volant et du maillet de couleur chair, Perrot, Lucien Petipa, Marius Petipa; Londres, où l'hégémonie française est partagée par les Italiens; l'Italie, où Louis Henry et d'autres chorégraphes français jouissent d'une grande popularité. En Allemagne foisonnent des artistes français. Cette liste s'enrichira plus tard avec Arthur Saint-Léon qui réussit également sur les scènes italiennes et avec Bournonville qui assura la prépondérance française au Danemark.

La collaboration de Beethoven et de Vigano fut suivie d'une longue période de déclin sous le règne du pastiche. On dansait sur des airs bien connus d'opéras. Les plus célèbres maîtres du répertoire ne dédaignaient pas de pasticher quelquefois même leurs propres œuvres. Méhul fit un pastiche, c'est-à-dire « composa et arrangea » avec Gardel un ballet dramatique, *Persée et Andromède* (1810). Henri Berton, également avec Gardel, pasticha un ballet, *l'Enfant prodigue* (1812), lequel parvint à quarante-neuf représentations. Persuis remporta un grand succès en pastichant l'exquise *Nina, ou la Folle par amour*, chef-d'œuvre de Dalayrac, avec cent quatre-vingt-onze représentations (1813-1837). Ce fut l'un des plus grands triomphes de Mlle Bigottini. Persuis

pasticha aussi *l'Épreuve villageoise* de Grétry sur la chorégraphie de Milon. Hérold « composa et arrangea » *Astolphe et Joconde, ou les Coureurs d'aventures, la Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur, la Belle au bois dormant et la Fille mal gardée*, dont le livret avait été écrit par Dauberval en 1786 et qui eut une popularité européenne. Habeneck pasticha aussi *les Noces de Figaro* en un ballet intitulé *le Page inconstant*, sur la chorégraphie d'Aumer.

Au début du xix^e siècle, le ballet historique et mythologique connut un âge d'or. Les chefs d'orchestre de l'Académie de Musique en sont les meilleurs fournisseurs. Rodolphe Kreutzer met en musique *les Amours d'Antoine et Cléopâtre* (1808). Berton écrivit *l'Enlèvement des Sabines*, ballet-pantomime historique dont la création eut lieu à Fontainebleau (1810); Lefebvre fit *Vénus et Adonis* (Saint-Cloud, 1808). Avec le compositeur italien Venua, Didelot fit maints ballets dont *Flore et Zéphyre* (ballet anacréontique) fut donné à Paris. Son plus célèbre ballet, *The Hungarian Cottage or the illustres Fugitifs*, créé au King's Theatre Haymarket en 1813, poursuivit sa carrière en Russie. Carlotta Grisi et Helena Andreianova le dansèrent encore en 1853. Henri Darondeau, élève de Berton, composa de nombreux ballets, la plupart avec Aumer. Sa *Jenny, ou le Mariage secret* et *les Deux créoles*, données à la Porte-Saint-Martin, étaient connus à l'étranger.

La musique de tous ces ballets est assez insignifiante. Mais on trouve une partition remarquable : *Alexandre chez Apelle*, de Catel, sur un livret de Gardel. Technicien solide, « symphoniste théâtral », Catel ne se contente pas de fournir des rythmes au maître de ballet, il essaie de portraiturer ses protagonistes. Au deuxième acte éclate une véritable symphonie concertante pour flûte, cor, basson, deux harpes et orchestre. Persuis et Kreutzer s'associant avec Milon ont composé *le Carnaval de Venise ou la Constance à l'épreuve*, qui développa, si l'on peut parler de développement, le fameux motif en 6/8 que tous les virtuoses varient depuis Paganini (cent soixante-huit représentations). A Paris, Londres et Vienne, on applaudit vivement *les Pages du duc de Vendôme* (1815), œuvre de Gyrovetz, secrétaire d'ambassade et compositeur d'une fécondité invraisemblable (soixante symphonies, trente opéras, quarante ballets). Sa musique

assez bien rythmée ne pose pas de problèmes. Dès 1818, on rencontre sur l'affiche le nom de Schneitzhoeffter, futur auteur de *la Sylphide*, sous *le Séducteur au village ou Claire et Mettal*, ballet-pantomime, puis sous *Mars et Vénus ou les Filets de Vulcain*.

Parmi les Italiens, Cesare Bossi composa des ballets pour l'Opéra de Londres; le catalogue de l'éditeur Lavenue en a conservé les titres. Il mourut à Londres, dans la prison du Roi, en 1802. Catterino Cavo, fils du directeur de la Fenice, écrivit dès l'âge de quatorze ans une *Sylphide* pour le théâtre de Padoue, il donna six ballets. Saverio Mercadante, « rival » de Verdi, composa avec Taglioni deux ballets pour le San Carlo : *il Servo balordo o la Disperazione di Giotto* (1817) et *il Flauto incantato le Convulsione musicale* (même année).

Mais le grand industriel international du ballet est le comte W. R. Gallenberg, époux de Giulietta Guicciardi à qui fut dédiée la *Sonate* « au clair de lune ». Elève d'Albrechtsberger, auteur de musique des festivités de Joseph Bonaparte, commanditaire du fameux imprésario Barbaja, puis lui-même fondateur du théâtre de la Porte de Carinthie à Vienne, il confectionna une cinquantaine de ballets. *Alfred le Grand* fut donné aussi à Paris avec une somptueuse mise en scène (1822). « On a applaudi fréquemment les danseurs », écrit le « Journal des Débats », « quelquefois les musiciens et souvent M. Cicéri, car il y a trois changements de décorations, et M. Aumer. » Gallenberg essaya quelquefois de donner un caractère descriptif à sa musique. Cependant, ce qui prouve à quel point la musique d'un ballet était considérée comme de troisième ordre, c'est que souvent ni l'affiche ni le livret ne mentionnent le nom du musicien.

Le genre le plus parisien de tous, l'opéra à grand spectacle, trouva dans le ballet un instrument de choix pour rehausser l'effet scénique. Spontini a inséré un grand ballet dans son *Ferdinand Cortez, ou la Conquête du Mexique*. A partir de *la Muette de Portici*, tous les opéras romantiques utilisent le ballet. Tel est le clou de *Robert le Diable*. Dans le cimetière d'un couvent en ruine, inondé de clair de lune, à minuit, sur l'invocation de Bertram, les nonnes sortent de leurs tombeaux en linceul, s'avancent, tels des fantômes, pendant les

macabres harmonies des bassons seuls parmi l'orchestre silencieux, jusqu'à ce que sur l'invitation de la supérieure, « elles se livrent au plaisir d'une bacchanale ardente ». La lecture de la partition nous fait sourire, mais Balzac, Berlioz, Chopin, Liszt, en eurent le grand frisson.

DANSES NATIONALES ET BALLET NATIONAL

Au XVIII^e siècle commença la vogue des danses nationales qui ne tarderont pas à évoluer en ballet. La célèbre Barberina Campanini, maîtresse de Frédéric le Grand, créée comtesse par Frédéric-Guillaume II, dansa à Londres en 1740 des danses hongroises et tyroliennes : « *The recruiting officer and a new Tyrolean dance between a Hungarian and two tyrolese* » (« London Daily Post », 30 décembre 1740). Cette vogue s'accroîtra durant le Congrès de Vienne, comme le prouve la publication suivante de la maison Artaria : « Choix de danses caractéristiques de diverses nations de l'Europe avec des danses exécutées à l'occasion du séjour des Hautes Puissances à Vienne pendant les années 1814-1815 ».

Le premier ballet national à Vienne fut *la Vendange* de Muzzarelli (12 novembre 1794) de la composition de Paul Vraničský. Il contenait une *Contradansa all' ongarese*. « Le Courrier hongrois », journal de Vienne, nous informe que la musique s'inspirait des danses de racoleurs. Des femmes y participaient aussi en costumes nationaux. D'après l'affiche du théâtre de la Porte de Carinthie, la représentation du 15 octobre 1796 se termina par la création d'un nouveau divertissement sur musiques nationales, intitulé *Hommages*, du chorégraphe italien Giuseppe Trafieri. L'affiche en donne l'argument : « Les Autrichiens, les Tyroliens, les Calabrais et les Hongrois viennent présenter leurs hommages dans le Temple de l'Honneur. La musique est de M. Weigl jeune. » Il s'agit de Joseph Weigl, d'origine hongroise, élève de Salieri et d'Albrechtsberger, auteur de nombreux opéras et ballets, second chef d'orchestre de la cour, poste qu'il avait emporté sur Schubert. Le 29 novembre 1815, on vit à l'Opéra de Vienne un ballet hongrois de l'invention d'Aumer sur la musique de Gyrovetz qui développait les danses de Jean Bihari, roi des violons. Ce ballet sera monté à Paris (*la Fête hongroise*) et à la « french season » de

Londres. Dans *la Neige, ou le Nouvel Eginhard*, d'Auber, Mazilier et Mimi Dupuy dansèrent en 1823 un galop hongrois sur des mélodies populaires, transcrites plus tard par Liszt. La famille tyrolienne Rainer mit à la mode les danses tyroliennes en Europe et en Amérique. *La Fiancée* d'Auber insère une tyrolienne que Liszt a également paraphrasée. Désormais, la cracovienne, la tyrolienne, la hongroise, la silésienne et la cachucha espagnole animeront le coloris un peu pâle des danses « civilisées » de l'Occident.

LE BALLET ROMANTIQUE

L'histoire du ballet romantique est bien paradoxale. Incarnée par Marie Taglioni, puis par ses plus jeunes rivales, Fanny Elssler et Carlotta Grisi, sa chorégraphie révolutionna le ballet classique. Un monde mystérieux s'anima sur la scène, les songes de la fantaisie nordique, les villis, les gnomes, les sylphes, les nixes. Avec le conte de Nodier (*Trilby, ou le Lutin d'Argail*), le romantisme écossais fit son entrée sur la scène de l'Opéra. Sous les pas aériens de la Taglioni prirent forme et figure mille merveilles de l'imagination. Son père et chorégraphe, Philippe Taglioni, a transmuté les lignes du ballet classique en couleurs, frémissements, ondulations, oscillations. La danse immatérielle de Marie triomphait. Elle était plus qu'une virtuose, sa technique avait cessé d'être une fin en soi, comme chez les Vestris. Reléguée au second plan, cette technique n'est désormais qu'une humble servante de l'idéal romantique. En effet, les cénacles exultaient, voyant dans le ballet le triomphe de leur idéologie.

Et la musique ? Or c'était justement la musique contemporaine qui aurait dû inspirer la danse ! Y avait-il une musique digne de ce nom, suggérée par la danse romantique ? Aucun des grands musiciens de l'époque ne s'intéressait au ballet. Le plus tumultueux de tous, Berlioz, l'incomparable magicien de *la Reine Mab*, déconsidérait le genre. Le jeune Liszt, tel le jeune Wagner, ne trouvait pas intéressant de faire un ballet. Malgré son orchestre latent, l'imagination de Chopin était mesurée au piano. Le rêveur fantasque du romantisme bourgeois allemand, Schumann, y resta insensible. Schubert éga-

lement et pourtant tous deux s'étaient attaqués à peu près à tous les genres. La raison de l'absence des grands maîtres s'explique par la mentalité des chorégraphes, des artistes de danse qui ne voulaient pas de musiciens indépendants, seulement des hommes de métier dociles auxquels on pût imposer sa volonté. Ainsi, sous le titre du premier ballet romantique, *la Sylphide*, se lit le nom d'un modeste artisan : Schneitzhoeffter. Sa musique est dépourvue de tout ce qui fait la substance du ballet romantique. D'ailleurs le public ne cherchait qu'un plaisir visuel, content que la musique ne le dérangeât pas, qu'elle fût réduite au rôle de simple utilité. A quoi bon un plaisir auditif ? A détourner l'attention du spectateur ? Du reste, les chorégraphes ne s'efforçaient pas de rendre visuelle la musique (à elle de suivre leur imagination), sinon la concentration du spectateur eût été divisée. Un compositeur de marque aurait pu avoir une personnalité, des intentions, pour ne pas dire une volonté, il oserait peut-être contredire le chorégraphe, ou même la déesse obligée de mobiliser son protecteur. Il ne fallait pas craindre pareil danger de la part du brave Schneitzhoeffter, ancien élève de Catel, auteur d'une symphonie, de nombreuses romances, et d'un opéra inachevé, *Sardanapale*. Pour gagner sa vie, il était timbalier. C'est à peu près tout ce qu'on sait de lui, hormis trois phrases savoureuses de Fétis : « Ami du plaisir, Schneitzhoeffter ne sut pas donner une direction assez sérieuse à ses facultés. Dans sa jeunesse, les mystifications étaient à la mode, il en imagina de très bouffonnes. Plus tard, il regretta le temps qu'il avait perdu et ce retour sur lui-même lui inspira une tristesse habituelle. » De Schneitzhoeffter on ne peut rien dire d'autre sinon qu'il fut un honnête fournisseur de rythmes. Pourtant, *la Sylphide* conquiert un éclatant succès, jusqu'en 1847 cent dix représentations. Mais nul ne parlait de sa musique ou guère.

Scribe et Halévy firent un *Manon Lescaut*, « ballet-pantomime » en trois actes. Malgré quelques scènes assez réussies, témoins de la valeur du compositeur, l'œuvre disparut bientôt. La même année, Auber, également sur le texte de Scribe, d'après Goethe, donna *le Dieu et la bayadère ou la Courtisane amoureuse*, qualifié par les auteurs d'opéra-ballet, mais c'est plutôt un opéra qu'un ballet. Scribe écrivit aussi pour Carafa, futur

membre de l'Institut, un livret de ballet en 1831; en dépit de son titre prometteur, *l'Orgie* n'eut pas de succès.

Deux nouveaux compositeurs apparaissent sur l'affiche : Casimir Gide et Théodore Labarre. Le premier avec Halévy et le chorégraphe Coralli fit un ballet, *la Tentation*, qui récolta de vifs applaudissements, surtout à cause d'un galop devenu très populaire (cent quatre représentations). Le second, en collaboration avec Philippe Taglioni, écrivit pour Marie Taglioni *la Révolte au sérail* (1831). Le nom de Labarre demeure célèbre comme virtuose de harpe et chef d'orchestre de Napoléon III. Son ballet eut l'honneur d'inspirer la première critique musicale de Berlioz (« Le Rénovateur », 8 décembre 1833). Non seulement Hector exprime son opinion, mais il révèle la pratique courante des compositeurs de ballet et la mentalité des musiciens à cet égard :

Parmi les morceaux que l'usage a obligé d'introduire dans la musique de son ballet, M. Labarre a placé le magnifique sextuor de *la Vestale*; pourquoi en a-t-il tronqué l'instrumentation ? (suppression des timbales voilées). Il a placé avec esprit plusieurs de ses romances, entre autres celle de la *Jeune fille aux yeux noirs*, dont la vogue est connue. La musique est peu originale sur laquelle Taglioni et son armée font leur évolution. L'auteur était peut-être découragé par l'idée qu'en ce moment l'éclat de la scène absorberait tellement l'attention du public qu'il n'en resterait plus pour écouter sa musique. Sous ce rapport, il ne s'était pas trompé, écrire une belle symphonie guerrière pour cette scène eût été un acte de dévouement inutile de la part du compositeur, son œuvre aurait passé inaperçue.

ADOLPHE ADAM

Adolphe Adam, avec *la Fille du Danube*, ne contribua pas à sa popularité, mais à celle de Marie Taglioni. Son style est celui d'un opéra-comique moyen, néanmoins sans la fraîcheur du *Postillon de Longjumeau*. Le ballet romantique remporta sa seconde victoire avec *Giselle, ou les Wilis* (1841). La musique d'Adolphe Adam est sobre, inapte à suivre les envolées fantastiques de Carlotta Grisi. Théophile Gautier, épris de Carlotta, mit en scène la légende des Wilis, « délicieuses apparitions au teint de neige, à la valse impitoyable ». C'est l'histoire tragique de Giselle, fille d'un garde, et du prince

Albrecht. Les quatorze ballets d'Adam jouirent d'une grande popularité en France, en Allemagne, en Russie, en Autriche, en Hongrie, en Italie et en Grande-Bretagne. Comme ses opéras-comiques, ses ballets représentent le goût bourgeois louis-philippard qui prédominait en Europe à cette époque-là. Adam avouait très sincèrement dans « Le Constitutionnel », où il tenait le feuilleton musical : « Rien ne me plaît davantage que cette besogne qui consiste, pour trouver l'inspiration, non à compter les rosaces d'un plafond ou les feuilles des arbres du boulevard, mais à regarder les pieds des danseuses... J'écris les idées qui me viennent et elles viennent toujours des aimables filles... et il m'arrive, tout harcelé que je sois par le maître de ballet, de les trouver fraîches et jolies. » Saint-Saëns est très prudent dans son jugement sur *Giselle* : « Adam a fait la musique la plus symphonique qu'il a pu, mais il a donné ce qu'on est convenu d'appeler de la musique savante, il a fait danser les villis sur une fugue... » Plongeant dans ses chimères chorégraphiques, Serge Lifar se trompe fort quand il juge Adam supérieur à Delibes et proclame que *Giselle* a beaucoup plus de caractère, de couleur locale, de cachet, que *Coppélia* ou *Sylvia* ! Précisément ce sont ces trois qualités qui lui manquent. L'opinion de René Dumesnil est juste : « Il y a de charmantes trouvailles, mais noyées sous des flonflons insipides, assaisonnées de développements fastidieux quand ils ne sont pas vulgaires. »

LES BALLETS DE PUGNI

Pour Milan, Paris, Londres, Saint-Petersbourg, Vienne, le « *producer* » hors concours fut Cesare Pagni (1805-1870), manufacturier de plus de trois cents ballets. A l'âge de dix-neuf ans il monta son premier ballet à la Scala : *Elerx e Zulmida*. L'Opéra de Paris donna de lui : *la Fille de marbre* (1847), *la Vivandière* (1849), *le Violon du diable* (1849), *Stella*, ou *les Contrebandiers*. C'était de la musique de danse habituelle, guère originale, mais sonnant bien. Dans son *Esmeralda*, dont le chorégraphe était Perrot, Pagni introduisit un nouveau type de ballabile : un mouvement combiné de galop polka, qui conserva le nom d'*Esmeralda*.

Les danses nationales ne suffisant plus à rehausser le coloris, Casimir Gide, sous l'effet des voyages de Bougainville, introduisit des danses indigènes dans son ballet *Ozai*, où s'illustra la Piora. Mais ses rythmes et ses mélodies étaient trop européanisés. Adam plaça une cracovienne dans *la Jolie fille de Gand* pour Carlotta Grisi. Ambroise Thomas, avec Benoist et Marliani, signa un ballet, *la Gypsy*. Mais la triple collaboration ne put éviter l'échec, pas plus que la coopération de Benoist et de Reber ne put empêcher la chute du *Diable amoureux*. Un élève doué d'Habeneck et Halévy, Edouard Deldevez (futur chef d'orchestre du Conservatoire et de l'Opéra) écrivit *Paquita*, qui met en scène un grand festival tzigane. Le premier ballet qu'Ambroise Thomas ait écrit tout seul, *Betty* (1846), avec Sofia Fuoco dans le rôle principal, souleva l'admiration.

Après la Taglioni, la Elssler, la Grisi, monte une nouvelle étoile : Fanny Cerrito. Cette danseuse napolitaine avec Perrot et Pugni fit un ballet : *Ondine ou la Naïade* (Her Majesty's Theatre, Londres 1843), d'après La Motte Fouqué, sujet qui séduisit un jour Giraudoux. C'était la première fois que le ballet évoquait le monde sous-marin. La grande attraction fut le *Pas de l'ombre* (Meyerbeer l'imitera dans *Dinorah*). La scène de la « fascination » et les charmes de Fanny inspirèrent à souhait le compositeur, la presse anglaise loua la puissance expressive de la musique. Perrot et Pugni firent un ballet d'un incident de la vie du peintre Salvator Rosa (Londres, 1869). La musique soutient sur des rythmes pointés le livret mouvementé; la belle Danoise Lucile Grahn y dansa un « pas stratégique ». Les évolutions militaires des *female brigands* plaisaient beaucoup. Pugni introduisit un rythme assez rare à cette époque : le pas à cinq temps. Perrot et trois maestri : Costa, Bajetti, Panizza, composèrent un ballet sur *Faust* (après le succès du *Faust* d'Adam à Londres), pour la Scala de Milan; le rôle de Marguerite était destiné à Fanny Elssler (1848). La partition nous est inconnue mais elle eut beaucoup de succès en Russie où Marius Petipa tint le rôle de Faust. Paul Taglioni et Pugni évoquent *les Plaisirs de l'hiver ou les Patineurs* (l'année suivante, Meyerbeer les imitera dans *le Prophète*). On y patine sur le Danube, il y a donc un « pas à la hussarde » qui n'est

qu'une polka avec de faux hongarismes (1849). Dans *la Vivandière*, de Pugni, on danse une *redowa*, danse tchèque; Pugni développe aussi quelques thèmes russes dans son ballet *le Petit cheval bossu*, dont le sujet est un conte populaire russe (Théâtre Bolchoï de Saint-Pétersbourg).

C'était une tradition chez les compositeurs de ballet que de pasticher ou de s'approprier les mélodies des autres. Ainsi, « Le Méneştrel » constate que dans le *Diavolina* de Saint-Léon (mari de Fanny Cerrito) et de Pugni, on entend une demi-douzaine d'airs bien connus. *La Danse des pêcheurs* n'est autre que la polka-galop *Chasse aux hirondelles* de Maximilien Graziani (numéro du 12 juillet 1863). Le grand succès de Fanny fut *Pâquerette* (1851), de François Benoist, prix de Rome de 1815, avec ses danses hongroises cueillies à Budapest. Auber pasticha un ballet, *Marco Spada, ou la Fille du bandit*, d'après son opéra du même titre, et son *Fra Diavolo* (1857). Offenbach lui aussi s'essaya au ballet. Son *Papillon*, avec Emma Livry dans le rôle de Farfalla (la malheureuse brûlera sur la scène de la rue Le Peletier pendant une répétition de *la Muette de Portici*), d'après Lajarte, « déplut considérablement au public élégant de l'Opéra par sa trivialité et son allure incorrecte » (?).

En 1858 est donné le premier ballet d'Ernest Reyer, *Sacountala*, sur le livret de Théophile Gautier, avec la chorégraphie de Lucien Petipa. Œuvre empreinte de l'orientalisme qui avait déjà marqué son « ode-symphonie » *le Sélam*, calquée sur celles de Félicien David. Un jeune violoniste d'origine viennoise, Louis Minkus, a composé seize ballets dont un seul est connu aujourd'hui, celui qu'il a fait avec Léo Delibes : *la Source*. Les annales politiques de l'Europe ont gardé le souvenir de son ballet, *les Noces de Thétis et Pélée*, présenté avec un luxe inouï au théâtre de plein air de l'île Olga à Peterhof, lors de la visite de Guillaume II.

L'un des compositeurs les plus populaires, Paolo Giorza, aimait les sujets dramatiques : *Shakespeare ossia Un sogno di una notte d'estate* (Scala, 1855), *il Conte di Monte Cristo*, *la Contessa d'Egmont*, *Un'avventura di carnevale a Parigi* (1859). Sa musique est souvent d'un caractère pantomimique, parfois mélodramatique. Le comte Nicolo Gabrielli, élève de Zingarelli, qui vivra pendant qua-

rante ans à Paris, eut l'idée de composer avec Théophile Gautier un ballet inspiré intégralement de l'hypnose, *Gemma* (1854).

LÉO DELIBES

En 1866 paraît le nom d'un jeune compositeur d'opérette et d'opéra-comique, Léo Delibes, sous le titre d'un ballet : *la Source*. Minkus était aux prises avec un ballet commandé par le directeur de l'Opéra de Paris, celui-ci lui adjoignit Delibes qui en composa les deuxième et troisième actes, Minkus les premier et quatrième. Encore une version de l'Ondine, inspirée du tableau d'Ingres. La musique de Delibes, qui éclipsait celle de Minkus, révéla enfin le maître d'une musique de ballet symphonique, attendue depuis si longtemps. Grâce, charme, lyrisme s'y mêlent aux expressions vigoureuses. Habitué à la grisaille de l'orchestration de *Giselle*, le public fut enchanté de cette instrumentation chatoyante. La délicieuse valse de Naila, un scherzo-polka avec pizzicati (effet favori de Delibes), une pimpante marche, une danse circassienne au coloris rutilant (Delibes aimera la couleur locale), au rythme tour à tour langoureux, sautillant, obsédant, et admirablement mis en relief par Rita Sangalli, firent rapidement fortune. Le troisième acte est dominé par la fantaisie orchestrale de Delibes, avec ses cors lointains, ses flûtes et harpes murmurantes, ses chanterelles voluptueuses.

Peu avant la guerre franco-allemande eut lieu la création de *Coppélia*, fusion de ballet et de pantomime en drame dansant, d'après le conte bien connu de E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*. L'élan rythmique de Delibes, ses phrases toujours vives, son orchestre pittoresque et spirituel, comme dans la scène des automates, même aujourd'hui n'ont pas leur pareil. Sa musique traduit exactement la marche de l'action. Tourments, curiosité et ruse ingénieuse de Swanhilda, les moqueries des jeunes gens, sont peints avec une ironie et une verve intarissables. *Coppélia* porte un cachet hongro-polonais. On entend une mazurka, des variations remarquables sur une mélodie empruntée aux *Échos de Pologne* de Moniuszko et une csardas lente puis vive, une chanson populaire hongroise; souvenirs de musi-

ciens tziganes de l'Exposition de 1867. Tous les thèmes sont bien développés. Le final avec le grand ballabile était d'une nouveauté saisissante. Le petit ballet *Gretna Green* de Guiraud (1873) ne peut soutenir la lutte contre *Coppélia*. Le troisième et dernier ballet de Delibes : *Sylvia ou la Nymphé de Diane* (1876) est bâti sur un livret compliqué, proposé par Jules Reinach à Jules Barbier. L'argument remonte jusqu'à l'*Aminta* du Tasse qui n'est autre que l'ancienne fable d'Acis et Galatée. Acis s'appelle Aminta, Galatée devient Sylvia, Polyphème est Orion. Diane est obligée de pardonner à sa nymphe, autrement l'Amour dévoilerait le secret sentimental de la déesse au sujet d'Endymion. *Sylvia* est un véritable poème symphonique, dramatisé, avec rappel des motifs. L'unisson des quatre cors de l'entrée des chasseresses, ponctués par les timbales, résonne comme un écho de la chevauchée de *la Valkyrie*, mais c'est la seule réminiscence de cette musique si originale. Parmi les dix-huit morceaux dont la plupart sont très développés, on trouve de vraies perles : la marche du cortège de Bacchus, la pastorale des petits bergers avec pizzicati sur les cordes vides (*la-mi*) qui jettent des étincelles; la valse lente de l'escarpolette avec ses finesses vaporeuses, le pas éthiopien aux couleurs exotiques, sont autant de pages de maître.

L'année suivante, un ancien prix de Rome, Gaston Salvayre, présente à l'Opéra son nouveau ballet, *le Fandango*. On le juge avec sévérité, mais non sans justice. « La musique est terne et sans couleur, dépourvue d'originalité et d'entrain, la verve y manque complètement. » Olivier Métra, dont le nom signifiait musique alerte, écrivit un ballet japonais, *Yedda* (1879). La critique fut d'avis que le compositeur avait voulu se mettre une cravate blanche en écrivant pour l'orchestre de l'Opéra. « La distinction engendre la monotonie et la banalité. » Pourtant la musique de Métra, presque toujours vulgaire, est fraîche et verveuse.

Depuis Delibes, le seul succès échu à un ballet est *la Korrigane*, de Charles Widor (1880). Le livret de Coppée touche à la Bretagne, au monde fantastique des forêts d'Armorique, aux dolmens et menhirs baignés de lune. Le contour mélodique est d'une belle ligne, le dessin est fin, les harmonies bien travaillées, les sonorités

piquantes. Le public applaudissait la sabotière sur un tempo de mazurka, la valse lente dite « de l'épreuve », les différentes danses bretonnes, la ronde des korriganes. La fête villageoise est d'un caractère symphonique qu'aucun compositeur de ballet n'avait encore risqué : « La science de Widor se fait aimable », écrit Louis Laloy.

« NAMOUNA », DE LALO

Le grand événement du ballet français fut la création de *Namouna* d'Édouard Lalo en 1882. Cette *Namouna* n'est pas l'héroïne de Musset, mais une esclave grecque dont l'histoire embrouillée est un chapitre des *Mémoires* de Casanova. Jamais critique et public ne firent preuve d'une plus scandaleuse incompréhension. « Le soir de la première, pendant le prélude, tout le monde se levait, tournant le dos à l'orchestre et causant de ses petites affaires ». Lorsqu'on vint à la fin du spectacle nommer l'auteur, gravement malade (le ballet avait été achevé par Gounod), un groupe d'abonnés fit une ovation... à Delibes qui était dans la salle. Quelques spécimens de la critique contemporaine : « Une absence complète d'idées, une vulgarité de rythmes et souvent une discordance désagréable dans les sonorités. » Le plus ahurissant est Victorin de Joncières, compositeur lui-même :

Lalo excelle à développer un motif, mais le jet mélodique lui fait un peu défaut, l'imagination très réelle du compositeur se complait plutôt dans la mise en œuvre que dans l'imagination même de l'idée. Un semblable tempérament de musique le rend absolument impropre à écrire un ballet. Pour réussir un ballet, il faut être jeune, gai, léger de caractère, il faut aussi le plaisir, les fêtes, la vie facile et mondaine... « Croyez-vous que je fais la musique de *Giselle* ? » disait Lalo au maître de ballet qui lui recommandait de prendre Adolphe Adam pour modèle... Il faut bien reconnaître que ses phrases toutes carrées qu'elles sont manquent de franchise, qu'elles se répètent à satiété et que, malgré le changement d'harmonie et d'instrumentation qui en modifie le caractère, il résulte de ces redites continuelles, une impression de monotonie vraiment fatigante.

Reyer et Jullien prirent la défense de *Namouna*. Paul Dukas fut le premier à saisir la grande beauté originale et les causes de son échec (1895) :

L'art chorégraphique s'impose comme un code rigoureux au symphoniste et coupe les ailes à son inspiration. Tant qu'on persistera à lui imposer les traditions toutes faites de la danse qui ramènent à un petit nombre de formules stéréotypes, tant qu'il lui faudra bon gré mal gré composer sa musique sur un patron taillé d'avance, le musicien ne pourra donner libre cours à sa fantaisie. Le musicien est l'esclave du maître de ballet. Lalo avait tenté de s'affranchir de cette servitude, mais sa tentative réussit peu, comme le démontra trop bien le sort d'un ouvrage contre lequel s'insurgèrent toutes les jolies jambes de l'Opéra et par suite leurs protecteurs les plus influents.

Le prélude chante une phrase longue dans le grave, enguirlandée par les violons et les harpes. Le dessin soyeux, lorsque Namouna roule sa cigarette; la sérénade pour instruments en sourdine ne sont qu'un « badinage d'orchestre d'une finesse exquise ». Vrai chef-d'œuvre que la fête foraine de Corfou, « dans laquelle est ramené avec une si heureuse persistance le rythme obstiné et contrasté des parades de foires que soulignent toujours une harmonie et une instrumentation différente » des trois orchestres de cuivres qui se répondent. Lalo développe aussi deux airs marocains notés à l'Exposition de 1878. Le pas ionien rythmé par les crotales, la bacchanale des pirates, étaient d'une sensation palpitante. Lalo fit deux suites de *Namouna* que les grands orchestres ont inscrites à leur répertoire. L'Opéra voulut réhabiliter l'œuvre en 1908. Cette reprise s'est affirmée comme un succès. Serait-il durable, demanda la critique ? Non, il ne l'était pas. Pour combler l'ironie du destin, l'Opéra, actuellement, présente une *Suite en blanc* tirée de *Namouna*, « sans lien d'action, destinée à mettre en valeur les qualités techniques du corps de ballet », dit le programme officiel. Ainsi donc cette musique, qualifiée autrefois d'indansable et, de nos jours, privée de son action, est avilie au rang de simple gymnastique rythmique.

Après *la Farandole*, insignifiante, de Dubois, André Messager remporte son premier et plus grand succès avec son ballet *les Deux Pigeons* (1886). Il avait commencé sa carrière de chef d'orchestre aux Folies Bergère, la poursuit à l'Opéra-Comique pour la création de *Pelléas et Mélisande*, pour la terminer par la première audition du *Crépuscule des Dieux* à l'Opéra. En 1878-1879, il

avait déjà donné aux Folies de petits ballets : *Fleur d'oranger*, *les Vins de France*, *Mignons et Vilains*. *Les Deux Pigeons* (la fable de La Fontaine), est d'une finesse et d'une élégance raffinées. Les rythmes de csardas et des mélodies hongroises, popularisées à l'Exposition de 1878, lui rendent un caractère mâle et vif, en évitant une facile sentimentalité. Messenger composera encore une demi-douzaine de ballets dont *le Chevalier aux fleurs*, avec Raoul Pugno, *Une aventure de la Guimard*, sur le livret d'Armand Silvestre qui n'eurent pas, à l'Opéra-Comique, de succès retentissant.

Au sommet de sa gloire et de sa vieillesse, Ambroise Thomas écrit aussi un ballet, *la Tempête*, d'après Shakespeare, pour l'Exposition de 1889. La presse contemporaine se met en quatre pour louer « cette symphonie savante ». C'est de cette époque que date la boutade de Chabrier : « Il y a trois sortes de musique : la bonne, la mauvaise, et celle de M. Ambroise Thomas. » « La grande attraction de *la Tempête* était la trirème; la mer s'étant calmée, elle fendait les vagues, puis, virant de bord, mettait le cap sur le trou du souffleur. Elle était éblouissante, cette trirème, avec les femmes à moitié nues suspendues à ses flancs. »

LE BALLET A GRAND SPECTACLE

Vers la fin du XIX^e siècle, la Scala de Milan lance le ballet à grand spectacle, à sujet très varié, souvent symbolique. Les maîtres représentatifs de ce genre sont le chorégraphe Manzotti et le compositeur Romualdo Marenco. Ce dernier a composé plus de trente ballets, mais il n'atteignit jamais le triomphe de *l'Excelsior* qui, l'année de sa création (1881), eut cent trois représentations. Ce ballet, dansé par la troupe de la Scala à Paris, à l'Eden Théâtre (1889), est une apothéose historique de la civilisation humaine.

Quand le rideau se lève, c'est la nuit. Dans une ville où les cloches sonnent pour un autodafé, le génie des ténèbres, l'obscurantisme, tient tout enchaînée à ses pieds une femme belle comme le sourire de Dieu, la Lumière. Tout à coup, une voix s'élève. Génie de l'Humanité, ô Lumière, ô Progrès, lève-toi ! Et la femme s'éveille, se dresse et crie à son tour à l'Esprit du Néant : Regarde ! Alors la scène se transforme,

nous sommes transportés dans le royaume de la Science, région éblouissante où tous les pas de l'intelligence humaine sont marqués en caractères d'or : Vapeur, Télégraphe, Suez. La découverte de Papin, les premiers essais du bateau à vapeur, le laboratoire de Volta à Côme, le désert et le simoun, le canal de Suez, le percement du Mont-Cenis. Cette revue passée, la Lumière s'arrête : Un jour tu m'as fait esclave, c'est mon tour aujourd'hui. Pour toi la mort, pour l'humanité la vie donne cet espoir devenu une réalité. Excelsior ! Excelsior ! L'avant-dernier tableau devant la tour Eiffel et devant le Dôme central (de l'Exposition de 1889) représente, aux sons de *la Marseillaise*, la grande Fête des Nations. Le dernier glorifie l'Industrie et la Paix.

Ce grand ballet-pantomime a une musique très expressive, toujours aux rythmes entraînants. « Les facteurs du Télégraphe, mis en galop, l'abolition de l'esclavage, le grand ballabile de la Concorde, l'américanisation du ballet, où la *furia italiana* se déploie avec une richesse de diable au corps » (« Annales du théâtre et de la musique » de Stoullig, 1889).

Un prix de Rome de 1846, Léon Gastinel, réussit à monter son ballet en 1890, vu la pénurie des nouveautés viables en France. De son *Rêve*, légende japonaise sur le livret d'Edouard Blau, la presse constate que la musique est extrêmement dansante, qu'on voit des effets de coloration analogues à ceux des fontaines lumineuses du Champ-de-Mars, mais elle a un défaut capital : « manque absolu de distinction, son orchestration sonne trop souvent le bastringue ». L'excellent pianiste Raoul Pugno se lance aussi dans le ballet (*la Danseuse de corde*), mais sans succès. Peu après le triomphe de *Werther* à Vienne (1892), Massenet donne dans la capitale impériale un ballet, *le Carillon*, dont le livret est l'œuvre du ténor réputé Van Dyck. « C'est une symphonie riante et gracieuse. » Ses autres ballets sont *la Cigale*, petit divertissement inoffensif, et *Espada* (Monte Carlo, 1908), histoire tragique d'un matador et d'une danseuse de posada, évoquée avec une certaine force, rappelant quelquefois *la Navarraise*, mais dégénérée en hispanisme de music-hall.

Pendant quelques années, un jeune Prix de Rome inonde les théâtres de ses ballets, pantomimes et mélodrames. Il s'appelle Gabriel Pierné. *Le Collier de saphirs* (Catulle Mendès), *les Joyeuses Commères de Paris* (Mendès et Courteline), sont écrits avec beaucoup d'esprit et

d'ironie. Mais *Salomé* (Armand Silvestre), pour Loïe Fuller, fut un échec. « La figure peu réjouissante et peu orientale » de Loïe Fuller se prêtait aussi peu au sujet macabre que le talent « d'Ange Gabriel » à sa réalisation musicale. De son mimodrame grand-guignolesque *le Docteur blanc* (C. Mendès), la critique note malicieusement que Pierné, « en dépit de son excellente mémoire, a parfois d'originales inspirations ». Loïe Fuller tient encore une fois le premier rôle, en 1907, dans *la Tragédie de Salomé*, de Robert d'Humières sur la musique de Florent Schmitt, dont l'écriture complexe mais luxuriante et le style vigoureux continueront à animer les salles de concert.

Vienne alimentait son répertoire de ballets français et italiens. Il y avait aussi des compositeurs de la maison, artisans très actifs, dont Matthias Strebingner, fabricant d'innombrables ballets, entre autres un *Manon Lescaut*. Fr. Doppler, chef d'orchestre de ballet à l'Opéra de Vienne, travaillait avec des rythmes hongrois et polonais : *Fiammetta*, avec Giorza, *Der Stock im Eisen* (1880), et *In Versailles* (1882). Son successeur, Joseph Bayer, a écrit une vingtaine de ballets, sa musique n'est pas désagréable, *la Poupée-Fée* est encore aujourd'hui au répertoire. A Prague, Oscar Nedbal, à Budapest Raoul Mader servirent la cause de la chorégraphie, que les compositeurs du Reich dédaignaient.

Le Prix de Rome toulousain, Paul Vidal, remporta en 1892 un succès facile avec son ballet pyrénéen, *la Maladetta*. « S'il n'a voulu que chanter clair, que faire se trémousser de jolies jambes moulées dans la soie, il a fort bien réussi ». En 1897, l'Opéra de Paris ouvrit ses portes à un talent authentique, André Wormser, prix de Rome de 1875, qui se fit un renom international par sa délicieuse pantomime, *l'Enfant prodigue* (Bouffes-Parisiens, 1890). Son ballet *l'Étoile* est l'aventure d'une belle fruitière qui a dansé par hasard devant Vestris et désire devenir danseuse. Le caractère descriptif et dramatique de la pantomime, pour souligner le geste et traduire la pensée, est réussi, mais ses rythmes ne sont pas assez pétillants.

LES BALLETS DE TCHAIKOVSKY

Le plus occidentaliste parmi les musiciens russes, Tchaïkovsky, dans l'orbite du ballet romantique français, écrivit aussi trois ballets sur la chorégraphie de Marius Petipa : *le Lac des cygnes* (1877), *la Belle au bois dormant* (1889) et *le Casse-Noisette* (1892). Petipa exigea que le maître suivit exactement le programme qu'il avait arrêté sans consultation préalable du compositeur, entravant ainsi sa fantaisie. Voici quelques spécimens des instructions de Petipa : « Pour la fée Carabosse, il faut une musique fantastique avec un petit sifflement orchestral. Après le récit de la fée, vous composerez une musique de triomphe. Pour la danse du chat et de la chatte, commencez à $3/4$ *amoroso*, à la fin pressez avec des miaulements. » Une autre fois : « Je voudrais à cet endroit une gamme chromatique de l'orchestre. Pour l'entrée du Roi, quatre mesures pour la question, autant pour la réponse. »

Et le pauvre Tchaïkovsky s'exécuta. La musique de ces ballets — certaines parties en furent extraites sous forme de suite — est aussi inégale que l'œuvre entière du compositeur. Pourtant, si ses mélodies coulées en grande abondance accusent quelques banalités, frôlant la musique de salon, on n'y rencontre pas ces platitudes et ces vulgarités sentant le patchouli et la vodka qui, çà et là, déparent le style de ses compositions symphoniques. C'est une musique pittoresque à rythme vif, semée d'accents populaires ou exotiques (arabes, espagnols, chinois, etc.), d'une orchestration colorée, voire fine. Sur les traces de Tchaïkovsky, Glazounov composa des ballets sans originalité mais avec une technique solide.

En Angleterre, Sydney Jones, l'auteur des fameuses opérettes *The Geisha*, *A Greek Slave*, *San Toy*, écrivit quelques « fairy-ballets » (*Cinderella*), sans intérêt musical, pour l'Empire Theatre de Londres.

À Paris, le *Bacchus* d'Alphonse Duvernoy, pianiste et musicien de chambre, en dépit de ses « mélodies caressantes et orientales », ne retenait pas l'attention du public, de même que *le Lac des Aulnes* de Henri Maréchal (1907), prix de Rome de 1870. C'est bien le Roi des

Aulnes de Schubert qui y figure, avec nombreuses citations de la musique du compositeur de l'*Erlkönig*. Un joli petit ballet de Saint-Saëns sans aucune prétention, *Javotte*, plut beaucoup d'abord à Lyon (1896) puis à l'Opéra-Comique en 1899. Peu après fut appréciée *la Fête chez Thérèse*, de Reynaldo Hahn, musique charmante, « en dépit d'un piston un peu canaille ». A Dresde, on applaudit la première du *Voile de Pierrette*, pantomime sur le texte d'Arthur Schnitzler, avec la musique d'Ernst von Dohnányi.

La même année fut créé *l'Oiseau de feu*, de Stravinsky, suivi en 1911 de son *Petrouchka*. Étape révolutionnaire de l'histoire du ballet. Diaghilev affranchira enfin la musique de l'esclavage des poncifs chorégraphiques.

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE

- ABBIATI, F., *Storia della musica*, vol. IV, Rome, 1945.
 ADAM, A., *Souvenirs d'un musicien*, Paris, 1850.
 ADLER, G., *Studien zur Musikwissenschaft*. « Beihefte der Tonkunst in Oesterreich unter Leitung », Vienne, 1923.
 AUGÉ-LARIBÉ, M., *André Messager, musicien de théâtre*, Paris, 1951.
 BEAUMONT, G. W., *A Bibliography of Dancing*, Londres, 1929.
 BEAUMONT, G. W., *A Short History of Ballet in Russia*, Londres, 1930.
 BEAUMONT, G. W., *Complete Book of Ballets*, Londres, 1949.
 BELLONI, A., *Marenco e il ballo*. « Il Teatro per il popolo, Milan », juillet-août 1939.
 CAMBIASI, P., *Rappresentazioni date nei Reali Teatri di Milano 1778-1872*, Serie dei Balli rappresentate nel Reale Teatro di Scala, Milan, 1872.
 CAMBIASI, P., *La Scala. Note storiche e statistiche*, vol. I (1778-1889), vol. II (1889-1906), Milan, 1906.
 CASTI, A., *Lettere politiche*. « Miscellanea di Storia Italiana edita per cura della Regia Deputazione di Storia Patria », Turin, 1883.
 CURZON, H. DE., *Léo Delibes*, Paris, 1926.
 DUKAS, P., *Les concerts*, dans « Revue hebdomadaire », février, 1895.
 DUMESNIL, R., *La musique romantique française*, Paris, 1944.

FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vol. 1838-1844, et le *Supplément*, 2 vol., par A. POUGIN, Paris, 1878-1881.

FRIMMEL, Th., *Beethoven Handbuch*, vol. II, Leipzig, 1926.

GROVE, *Dictionary of Music and Musicians*, 5^e édition, Londres, 1954.

HAAS, R., *Beethoven und das Wiener Ballet*. « Velhagen und Klasings Monatshefte », Vienne, 1930.

HARASZTI, E., *A tanc története (Histoire de la danse)*, Budapest, 1937.

HOFMANN, R., *Tchaïkowsky*, Paris, 1947.

JUNK, V., *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart, 1930.

LACH R., *Zur Geschichte der Beethovenschen Prometheus Balletmusik*, « Archiv für Musikwissenschaft », Leipzig, 1921.

LAJARTE, Th. de., *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra*, vol I-II, Paris, 1878.

LALOY, L., *L'Opéra*, dans : *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1917*, tome I, Paris, 1925.

LEVINSON, A., *Maštera Baleta*, Petrograd, 1915.

LIFAR, S., *Giselle, apothéose du ballet romantique*, Paris, 1942.

MAGRIEL, P. D., *A Bibliography of Dancing*, New York, 1941.

MÉNESTRIER, C. F., *Des représentations en musique ancienne et moderne*, Paris, 1632.

MONALDI, G., *Le Regime della danza nel secolo XIX*, Turin, 1910.

MULLIÉ, C., *Biographie des célébrités militaires... de 1789 à 1850*, vol. I, Paris, 1850.

OLIVIER, J.-J. et NORBERT, W., *Une étoile de danse au XVIII^e siècle : la Barberina Campanini (1721-1799)*, Paris, 1910.

PLESCEJEV, A. A., *Nash Ballet (1673-1899)*, Saint-Petersbourg, 1899.

POUGIN, A., *Adolphe Adam*, Paris, 1877.

PROD'HOMME, J. G., *Gluck*, Paris, 1948.

PROD'HOMME, J. C., *La jeunesse de Beethoven (1770-1800)*, Paris, 1921.

PRUNIÈRES, H., *Salvatore Vigano*, dans : « Revue musicale », *Le Ballet au XIX^e siècle*, Paris, 1921.

RIEMANN, H., *Beethovens Prometheus Musik, ein Variationswerk*, dans « Die Musik », IX. Jahrgang, 10 Heft 13, Berlin, 1909.

RITORNI, C., *Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Vigano*, Milan, 1838.

SAINT-FOIX, G. DE., *W. A. Mozart*, vol. III, Paris, 1936.

SCHMIDL, C., *Dizionario universale dei musicisti*, vol. I, II, III, Milan, 2^e édit., 1938.

SERVIÈRES, G., *La musique française moderne*, Paris, 1897.

SERVIÈRES, G., *Édouard Lalo*, Paris, 1925.

STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, vol. I, Paris, 1817.

STOULLIG-NOËL, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, 1875-1915.

TCHAIKOVSKY, M. I., *Vie de Piotr Ilytch Tchaïkovsky*, vol. I et II, trad. par Paul JUON, Leipzig, 1905.

THAYER, A. W., *Ludwig van Beethovens Leben*, édit. de DEITERS vol. II, Leipzig, 1872, et édit. de RIEMANN, vol. II, Leipzig, 1910.

TIERSOT, J., *Un demi-siècle de musique française. Entre les deux guerres 1870-1917*, Paris, 1918.

VAILLAT, L., *Ballets de l'Opéra de Paris*, Paris, 1943.

WALLASCHEK, R., *Das K. K. Hofoperntheater. Das Ballet. Die Theater Wiens*. B. IV, Vienne, 1909.

LE THÉÂTRE LYRIQUE EN FRANCE AU DÉCLIN DU XIX^e SIÈCLE

WAGNER meurt le 13 février 1883, Gounod le 13 octobre 1893, l'année même où, six mois plus tôt, Verdi, âgé de quatre-vingts ans, s'est complètement renouvelé pour donner *Falstaff*. Quand il s'éteindra, avec le siècle qu'il a rempli de ses succès, disparaîtra avec lui, le 27 janvier 1901, le dernier des grands musiciens qui façonnèrent à leur image cette période de l'histoire de leur art.

Leurs influences, à tous trois, furent profondes; elles furent diverses comme leurs tempéraments, mais elles dépassèrent très largement les frontières de leurs patries, et, malgré quelques éclipses comme il arrive toujours, elles furent durables. Mais Gounod et Verdi, bien que l'on continuât de jouer leurs ouvrages dans tous les théâtres du monde, parurent avoir perdu leur crédit, tandis que le « dieu Richard Wagner » semblait devoir régner indéfiniment. Cependant Bizet avait ouvert, dès 1875, avec *Carmen*, une route dont Nietzsche apercevait bientôt qu'elle conduisait fort loin du temple de Bayreuth. Le 6 août 1876, on avait inauguré le *Festspielhaus*, représenté la *Tétralogie* achevée depuis deux ans. En 1882, c'était *Parsifal* qui paraissait sur cette scène; elle devait en conserver jalousement le privilège jusqu'en 1914. Un culte s'instaurait qui allait avoir ses fanatiques, et qui garderait bien longtemps ses fidèles.

On a dit déjà, à propos de Gounod, combien fut salutaire pour la musique française le rôle de « mainteneur » tenu par quelques musiciens en des temps où la faveur du public se tournait complètement vers des œuvres étrangères. Jamais ce rôle ne fut plus utile, mais sans doute aussi jamais plus difficile, plus ingrat, qu'entre 1870 et 1900. Fort heureusement pour la musique française, trois ou quatre musiciens de valeur se trouvèrent prêts

à le remplir efficacement. Hélas, l'un des mieux doués allait disparaître à l'instant même qu'il venait de donner la pleine mesure de son génie : Georges Bizet mourait à trente-sept ans, le 3 juin 1875, trois mois jour pour jour après la création de *Carmen* à l'Opéra-Comique, encore mal consolé de l'échec de *l'Arlésienne* en 1872, incertain encore sur l'avenir de son récent ouvrage, et ne pouvant absolument point se douter de l'éclatante revanche qu'il allait — trop tard — lui apporter. Ce succès si mérité tient à des causes que l'analyse ne révèle point toutes. *Carmen* n'est en aucune façon une œuvre révolutionnaire. Elle est construite selon le vieil usage, de numéros séparés les uns des autres par du « parlé ». A ce point de vue, il n'y a pas de différence entre elle et *les Pêcheurs de perles* (1863), *la Jolie fille de Perth* (1867), *Djamileh*, où Bizet montrait ce naturel et cette facilité mélodiques, cette sorte de fluidité qui, déjà, s'affirmaient dans la charmante *Symphonie en ut* écrite avant même qu'il obtint le prix de Rome en 1857; oubliée par lui, égarée, elle fut retrouvée quatre-vingts ans plus tard, et entra au répertoire de l'Opéra comme musique de ballet (*Divertissement*). Si, dans *Carmen* bien plus que dans ses autres ouvrages, et même que dans *l'Arlésienne*, cet autre chef-d'œuvre, l'écriture harmonique réserve aux délicats de délicieuses surprises, si la ligne mélodique traduit avec une rare convenance les états d'âme des personnages, et si l'orchestre est plein de trouvailles ingénieuses, cela ne suffit pas à expliquer la forte séduction d'un opéra qui souffre de l'extrême faiblesse d'un livret plein de défauts. Mais le miracle accompli par le musicien est d'avoir précisément fait oublier la trahison de ses librettistes envers Mérimée, c'est d'avoir donné à la Gitane son vrai visage de fille indifférente à tout ce qui n'est point son désir. Musique lumineuse et ardente, dont Nietzsche allait dire, après l'avoir entendue plus de vingt fois, « qu'à l'entendre on se sentait devenir soi-même chef-d'œuvre »; et il ajoutait qu'il était temps de dissiper les « brumes wagnériennes » et de « méditerraniser la musique ». Cependant la plupart des critiques français, en rendant compte de *Carmen*, avaient accusé Bizet d'être un disciple de Wagner.

Pourquoi cette méprise ? Parce que trop souvent l'on juge sur les apparences formelles sans souci de rechercher,

au-delà, ce qu'il y a de profond dans un ouvrage, ce qui échappe à une impression superficielle, à une analyse qui peut bien révéler les procédés employés par un artiste, mais ne tient pas compte des effets qu'il en tire, des fins qu'il poursuit en les utilisant. Aujourd'hui, après quatre-vingt-dix ans bientôt, nous comprenons, bien mieux que les contemporains, ce que Bizet apportait. D'ailleurs, sous certaines plumes, le mot de « wagnérien » était l'équivalent de ce que le mot de « symphoniste » était pour les ennemis de Rameau au temps de la guerre des coins. On en accablait ceux que l'on voulait combattre, tandis que d'autres, flairant le vent et sentant venir la mode, s'appliquaient déjà, avec l'aide de librettistes comme Mendès, à contrefaire le maître de Bayreuth. La leçon de *Carmen* n'allait pas être immédiatement comprise. Si Nietzsche, dès 1888, en sentait l'importance, d'autant plus grande à ses yeux que Bizet l'avait donnée sans préméditation et simplement pour suivre la pente naturelle de son génie, bien peu de musiciens auraient souscrit alors à ce jugement.

Qu'un artiste puissamment original puisse, sans que sa personnalité en souffre aucunement, utiliser tels procédés qu'il lui plaît d'emprunter ici ou là, Édouard Lalo nous en donne la preuve. Né en 1823, armé d'une solide culture générale et d'une préparation musicale due aussi bien aux leçons du Conservatoire de Lille qu'à celles de Habeneck à Paris, et puis à la pratique de la musique de chambre (il tint la partie d'alto dans le quatuor Armaingaud), Lalo s'était fait connaître par quelques mélodies et quelques pièces instrumentales lorsqu'il prit part au concours ouvert par le Théâtre Lyrique en 1867, avec un opéra inspiré du *Fiesque* de Schiller. Emile Perrin le retint pour l'Opéra, mais ne le monta pas; même insuccès à Bruxelles, malgré l'intervention de Gounod. Lalo n'eut d'autre consolation que de publier à ses frais sa partition, et c'est au concert que le prélude et quelques morceaux furent donnés.

Entre temps, Édouard Lalo s'était acquis une réputation de symphoniste, méritée par la qualité de ses ouvrages. On savait qu'il travaillait à un opéra, *le Roi d'Ys*, dont l'ouverture et quelques fragments avaient été exécutés chez Colonne en 1876. Quand il l'eut achevé, il éprouva les plus grandes difficultés à le faire représen-

ter. A l'Opéra, Vaucorbeil l'accepte, puis, soucieux de donner le pas à Ambroise Thomas, se rétracte et demande au lieu des trois actes et cinq tableaux du *Roi d'Ys* un ballet, qui fut *Namouna*. Mais Vaucorbeil fixa le délai de quatre mois pour que la partition lui fût livrée. Délai ridicule : écrivant quatorze heures par jour, Lalo fut frappé de congestion cérébrale et manqua mourir. Spontanément, Gounod offrit d'achever l'orchestration, travaillant d'arrache-pied sur les indications de son ami. Une fois mis en répétition, le ballet souleva mille intrigues. Elles eurent pour effet, le soir de la première, de provoquer un scandale et *Namouna* faillit, le 6 mars 1882, tomber sous les efforts de la cabale. La presse accusa Lalo d'être un « symphoniste » et un « wagnérien », et point un compositeur de ballets. Mais il trouva des défenseurs qui se nommaient Saint-Saëns, Fauré, Chabrier, d'Indy, Coquard, Messager. Debussy, qui était encore au Conservatoire, protesta si véhémentement contre les siffleurs qu'il se fit malmener. C'est au concert que *Namouna* devait trouver sa revanche. *Le Roi d'Ys* attendit jusqu'au 7 mai 1888 pour être représenté à l'Opéra-Comique : une même cabale, une résistance opiniâtre et sourde des interprètes, prétendant la musique « inchantable », des bruits colportés prédisant que cela serait « un four assuré », tout semblait ligué contre l'ouvrage et l'auteur. Ce fut un succès triomphal, et, le soir de la première, Louis de Fourcaud pouvait écrire : « Pas un compositeur allemand actuel ne pourrait écrire une œuvre de cette profondeur, de cet éclat. Cela est français, cela ne pouvait venir que d'un Français. Quoi qu'ils fassent, on les verra forcés de le reconnaître, et ils salueront *le Roi d'Ys* comme ils ont salué *Carmen* ». Triomphe trop tardif : Lalo paralysé ne pouvait plus en jouir. Il laissa inachevée *la Jacquerie*, et mourut le 22 avril 1892.

Le Roi d'Ys est aujourd'hui classé parmi les chefs-d'œuvre du répertoire lyrique français. Emmanuel Chabrier (1841-1894) l'a pareillement enrichi, mais la malchance qui le poursuivit toute sa vie l'accable encore après la mort. Wagnérien ardent, venu à la musique par le détour du droit et de l'administration, il apporte à son art une conviction passionnée, une sensibilité et une délicatesse que semblent démentir son aspect physique de

« gros réjouï », sa carrure massive d'Auvergnat et la truculence de ses propos. Malgré cela, quelle finesse et quelle exquise grâce dans ses inventions! Quelles couleurs dans son orchestre! Mais il a le défaut de ses qualités, cet excessif, et lui-même l'a reconnu par un de ces mots qui font image : il a comparé sa musique à un « Liebig » concentré. C'est vrai, et c'est ici que le wagnérien trop zélé se révèle. Lui, si français, s'est laissé prendre au sortilège allemand. Il reste pourtant un Chabrier tout fluide et transparent, et c'est l'inimitable maître d'*España*, des *Pièces pittoresques*, d'*A la musique*, de *la Sulamite*, et surtout des œuvres légères — des opérettes (il ne faut pas avoir peur de ce mot : des musiciens comme Chabrier, précisément, comme Messager et Pierné, ont donné à l'opérette ses titres de noblesse); c'est l'auteur d'*Une éducation manquée* et de *l'Étoile*. *L'Étoile* fut créée en 1877, aux Bouffes; *Une éducation manquée* deux ans plus tard, sur un théâtre d'amateurs. Les livrets de Leterrier et Vanloo ne sont ni meilleurs ni pires que beaucoup d'autres, et les partitions sont simplement délicieuses, pleines de trouvailles ingénieuses et d'un esprit qui jaillit constamment. *Le Roi malgré lui* (1887) n'est pas d'une moins bonne veine; mais le scénario est compliqué à plaisir et c'est peut-être une des raisons de l'impossibilité où l'on est de maintenir l'ouvrage à l'affiche lors des reprises que l'on en fait. La partition est cependant l'une des meilleures du répertoire; des pages comme *la Fête polonaise* ont été sauvées par le concert. Il en a été de même de *Gwendoline* (1886), dont le livret grandiloquent et brumeux de Catulle Mendès reste chargé de symboles wagnériens. *Le Roi malgré lui* fut victime de l'incendie de l'Opéra-Comique qui interrompit sa carrière à la troisième représentation; *Gwendoline* fut créée à Bruxelles, à la veille de la faillite du directeur de la Monnaie. Et la mort empêcha Chabrier d'achever la partition de *Briséis*. Il n'en avait écrit que le premier acte, et sans doute céda-t-il à la tentation d'y mettre trop de richesse. Qui oserait lui en tenir rigueur, et ne point déplorer qu'il en demeure la victime?

Il y avait chez Reyher les dons naturels qui font les vrais musiciens de théâtre. Il lui a manqué d'acquérir assez tôt un métier assez sûr pour exprimer sans maladresse des idées originales et presque toujours

puissamment dramatiques. Il eut un autre malheur, et ce fut le long retard imposé à ses ouvrages qui, sans ce délai, auraient évité des comparaisons propres à les écraser. On a dit déjà dans un autre chapitre les mérites de *Maître Wolfram*, de *la Statue*, d'*Erostrate*, qui appartiennent en effet à la période du Second Empire. Reyer avait cependant terminé *Sigurd* en 1872. La Monnaie attendit 1884 pour le créer, et l'Opéra de Paris 1885. Que Wagner ait donné dans l'intervalle la *Tétralogie*, Reyer ne pouvait le prévoir et il en fut la victime. *Salammbô* souffrit de même de longs retards. On trouve dans ces deux opéras des idées mélodiques d'une originalité remarquable, et qui ont fait leur succès.

Léo Delibes a beaucoup écrit, semant, au début de sa carrière — et par nécessité — mille inventions bouffonnes dans ses œuvres légères qui méritent mieux que l'oubli (*Deux sous de charbon*, 1855, *Deux vieilles gardes*, 1856, *l'Omelette à la Follembûche*, 1859, *le Jardinier et son seigneur*, 1863, *le Serpent à plumes*, 1864, *l'Écossais de Chafou* et *la Cour du roi Pétard*, 1869); mais avec *la Source*, ballet écrit en collaboration avec le Polonais Minkus en 1866, plus encore avec *Coppélia* (1870) qu'il composa seul, Delibes renouvait le ballet et montrait que la musique de danse, tout en se pliant aux sujétions de la chorégraphie, pouvait être de la vraie musique. Il allait renouveler cette démonstration avec *Sylvia* (1873); dans l'intervalle, il avait donné à l'Opéra-Comique *Le roi l'a dit*, une partition charmante et originale (1873). *Jean de Nivelle* en 1880, et *Lakmé* avec un éclat plus vif et plus durable, en 1883, ont assuré à Delibes une légitime popularité. *Lakmé* demeure parmi les succès les mieux établis du théâtre.

L'œuvre lyrique de Massenet s'étend sur le dernier quart du XIX^e siècle et les dix premières années du XX^e. Né en 1842, mort en 1912, prix de Rome en 1863 après avoir été l'élève de Reber et d'Ambroise Thomas, il allait à son tour professer la composition et former des élèves qui ont tous reconnu la valeur de son enseignement. Son influence a été considérable, et si l'on peut discuter ses tendances esthétiques, si la grande complaisance qu'il montra parfois aux goûts du public, si son besoin de plaire furent la conséquence d'une sensibilité quasi malade, il n'en demeure pas moins un des musiciens les plus repré-

sentatifs de l'art lyrique français, un des compositeurs le plus universellement connus et joués. On n'entrera point ici dans le détail de sa production, sur laquelle il n'est pas besoin d'insister. Il rencontre en 1877, avec *le Roi de Lahore*, son premier succès à l'Opéra (il avait débuté au théâtre en 1872 avec *Don César de Bazan*, à l'Opéra-Comique, et déjà acquis par ses mélodies, ses pièces de chambre et symphoniques, une réputation d'excellent musicien). Il semble hésiter, au début de sa carrière, entre le théâtre et le concert; mais bientôt il choisit la scène, et ses ouvrages se succèdent avec une abondante régularité : *Hérodiade*, à Bruxelles en 1881, *Manon*, à l'Opéra-Comique en 1884, *le Cid* à l'Opéra en 1885, *Esclarmonde*, en 1889, *Werther* en 1892, *Thaïs* en 1894, *la Navarraise*, la même année, *Sapho* en 1897, *Grisélidis*, en 1901, *le Jongleur de Notre-Dame*, en 1902, *Ariane*, en 1906, puis des œuvres qui marquent son déclin, *Thérèse*, en 1907, *Bacchus*, en 1909, *Don Quichotte* (où il retrouve la veine d'autrefois), en 1910, *Panurge*, *Cléopâtre*... Il y faudrait ajouter des oratorios, comme *Marie-Magdeleine*, *Eve*, *la Vierge*, qui sont tout proches du théâtre; des ballets... Georges Servières a pu écrire que, si on lui a reproché de « fabriquer un peu ses opéras comme les romanciers industriels leurs volumes annuels », la faute en fut moins à lui qu'à ses complices, « les chanteurs implorant de lui des créations, les directeurs sollicitant des œuvres, les reporters ses confidences ». Cela est vrai. Il eut le tort de ne pas résister; mais il a laissé deux ou trois vrais chefs-d'œuvre, où ce que l'on a appelé la « féminité » de son caractère l'a servi. C'est à elle qu'il dut d'avoir renouvelé, par des moyens fort différents, le prodige réalisé par Bizet dans *Carmen* : *Manon* telle que l'ont montrée H. Meilhac et Ph. Gille est aussi peu semblable à l'héroïne de l'abbé Prévost que la gitane de Meilhac et Halévy l'est à celle de Mérimée; Lescaut qui, de frère, devient par souci de convenances le cousin de la fille qu'il exploite, s'assagit fort dans l'opéra-comique. Mais la musique de Massenet dégage un parfum sensuel si capiteux qu'elle replace toutes choses et chaque personnage, et les éclaire tels qu'ils doivent être vus. Musique ensorcelante, comme *Manon* elle-même, et qui a conquis, qui conquiert encore les foules : elle exprime si bien que le souvenir des voluptés partagées

soit pour certains êtres comme des Griex plus puissant que le sentiment de l'honneur... Elle commente avec sensibilité le trouble de Charlotte et le désespoir de Werther; mais elle cesse de nous convaincre lorsqu'elle s'emploie à peindre une Thaïs — Paphnuce fût-il changé en Athanaël — et moins encore lorsque avec la complicité d'un livret invraisemblable, elle nous montre le Précurseur troublé tout comme Hérode par les charmes juvéniles de Salomé... Ces erreurs n'empêchent point qu'il faut rendre hommage aux qualités de Massenet, à la clarté de son style, à son élégance, à son habileté (que certains lui reprochèrent en qualifiant sa musique de « scientifique », accessible aux seuls « connaisseurs »!). Et Massenet n'est certes pas responsable de tous ceux qui l'ont maladroitement imité, parce qu'il avait du succès.

Si l'esthétique de certains de ses élèves parut s'opposer à la sienne, ce ne fut qu'apparence : ils restèrent tout imprégnés de son enseignement. Ils lui durent l'habileté qu'ils ont montrée; Bruneau et Gustave Charpentier ont introduit le naturalisme dans l'art lyrique — ou du moins ont-ils fait renaître, en lui donnant un aspect tout moderne, une tendance remarquée déjà au XVIII^e siècle : le réalisme est de tous les temps, mais à certaines époques il revêt une forme jugée provocante par ceux qui ne l'aiment pas. C'est d'ailleurs par le décor, le costume, les accessoires, bien plutôt que par la musique elle-même, que le réalisme se manifeste sur une scène lyrique. L'audace extrême de substituer la prose aux vers — trop souvent des vers de mirliton — dans les livrets n'est qu'un retour aux origines mêmes du théâtre lyrique. Mais faire paraître sur le plateau de l'Opéra un ouvrier en cotte et des bourgeois en veston, leur faire chanter des textes non seulement en prose, mais fort prosaïques, cela semblait vraiment révolutionnaire, et d'autant plus que ces personnages s'apparentaient étroitement — lorsqu'ils n'étaient pas les mêmes — à ceux des romans de Zola. Ce fut le cas du *Rêve*, qu'Alfred Bruneau fit représenter à l'Opéra-Comique en 1891. Pour l'*Attaque du moulin*, on reporta l'action au temps des guerres de la Révolution, mais par souci de ne point montrer les uniformes prussiens de 1870. La longue amitié fraternelle qui unit le musicien et le romancier

donna successivement encore *Messidor*, en 1897, *l'Oura-gan*, en 1901, *l'Enfant-roi*, en 1905, *Naïs Micoulin*, *la Faute de l'abbé Mouret*. La musique de Bruneau, d'intention si généreuse, correspond beaucoup mieux que le texte des livrets à l'idéal qui l'inspire : il y a quelque chose d'épique, mais dont la solennité demeure familière, dans le prélude du quatrième acte de *Messidor*, où de larges touches cuivrées montrent « le soleil triomphal baignant la nappe éclatante des blés ». Mais dans *l'Enfant-roi*, le langage des personnages tour à tour trivial ou lyrique ne va point sans disparate gênante, parfois même choquante.

Venue un peu plus tard — le 2 février 1900 — *Louise* s'imposa d'emblée, mais non sans soulever d'âpres discussions. Gustave Charpentier, né le 25 juin 1860, prix de Rome en 1887, présentait son ouvrage sous le titre « roman musical » qui en définit l'esthétique, car roman, c'est, au sens naturaliste, une « tranche de vie quotidienne ». Au vrai, la partition fut beaucoup moins discutée que la thèse sociale exposée par le livret, où l'on crut voir une apologie de l'« amour libre », certains dirent même du dévergondage, bien que les auteurs chantent « le plaisir » sur un ton de noir pessimisme. Mais on retrouvait dans maints passages de *Louise*, dans le tableau du lever de l'aube et des cris de Paris par exemple, les brillantes qualités du symphoniste des *Impressions d'Italie*. Au premier et au dernier acte, il se montrait un « intimiste » d'une surprenante émotion. Ces qualités se manifestaient encore, à un moindre degré, dans *Julien*, qui, en 1913, n'eut pas la fortune de *Louise*. On s'est mépris sur la vulgarité de certains épisodes de ces deux ouvrages : le musicien fait parler à ses personnages le langage convenant aux conditions dans lesquelles ils sont placés. La question est de savoir si l'on admet le postulat dont cette nécessité est la conséquence logique.

L'orientation nouvelle marquée par le réalisme de Bruneau et de Charpentier fut éphémère. Elle apparaît comme un épisode momentané du conflit que l'on retrouve souvent dans l'histoire de l'art : à de certains moments, deux courants opposés se rencontrent, se heurtent ou s'unissent, provoquant des remous d'où naissent de violentes agitations. La fin du XIX^e siècle est un de ces points de rencontre, où des tendances oppo-

sées s'affrontent. Pour comprendre ce qui se passe, il est bon de ne pas isoler la musique des autres manifestations de la pensée, des autres arts. C'est dans tous les domaines de l'esprit que se manifeste la même inquiétude; certains, en cette « fin de siècle », croient voir se lever l'aube des temps nouveaux où la Science régira un monde libéré des vieilles croyances. Elle pliera à ses lois l'esthétique comme l'éthique, et déjà l'on croit possible une « littérature expérimentale » établie sur le modèle des sciences biologiques, et demeurant néanmoins faite d'œuvres d'imagination. La musique, par sa nature même, échappe en partie — mais seulement en partie — au désordre né de telles confusions. Il n'en est pas moins vrai qu'elle subit les conséquences de l'inquiétude métaphysique dont souffrent alors, consciemment ou non, tous les esprits, dont les uns se réfugient dans le scientisme matérialiste, les autres dans le scepticisme radical, d'autres enfin dans la foi religieuse. Que la musique, que le théâtre lyrique portent la marque de ces préoccupations, on n'en peut être surpris, et c'est le contraire qui semblerait extraordinaire. Entre 1880 et 1900, le foisonnement des tendances sans doctrine définie révèle aux yeux de l'historien l'attente et la préparation d'une réaction désormais fatale.

Pour beaucoup, il semble inconcevable que l'on puisse chercher hors des voies ouvertes par Wagner le salut de l'art lyrique. D'autres, plus clairvoyants, estiment que ces voies sont sans issue, et que s'il est parfaitement légitime de profiter des enrichissements dont l'art sonore peut être redevable au maître de Bayreuth, il ne faut lui demander rien de plus que les procédés et les formules dont il s'est servi — mais à condition que ces formules et ces procédés, cette technique, ne soient employés que par ceux-là seuls qui, les ayant assimilés, sachent les adapter à leur tempérament personnel.

C'est ce que feront Richard Strauss en Allemagne, et dans une certaine mesure Vincent d'Indy en France. Mais Strauss subit en même temps que l'influence de Wagner celle du vérisme qui se développe en Italie dans les dernières années du siècle. Le vérisme lui-même correspond exactement au réalisme et au naturalisme français, adapté naturellement au tempérament italien. Le romancier sicilien Giovanni Verga est le père du vérisme (et

c'est sa nouvelle *Cavalleria rusticana* que Mascagni porte à la scène le 18 mai 1890, au théâtre Costanzi de Rome). Le 19 janvier 1892, l'ouvrage, traduit en français, sera représenté à Paris, à l'Opéra-Comique, et connaîtra un succès qui ne se démentira pas. *Paillasse* (*I Pagliacci*) commence, le 21 mai 1892 au théâtre dal Verme de Milan, une carrière triomphale et fait connaître au monde entier le nom de Leoncavallo. L'Opéra de Paris le joue le 17 décembre 1902. L'histoire du vérisme s'étend sur la période qui suit; on la trouvera donc plus loin; mais il faut marquer ici l'influence de l'école italienne sur la musique française aussi bien que sur la musique allemande. Richard Strauss (1864-1949), qui a débuté au théâtre en 1894 avec un opéra en trois actes, *Güntram*, de coupe classique et d'inspiration wagnérienne, va adopter pour *Feuersnot*, en 1901, pour *Salomé* (1905), pour *Elektra* (1908), la coupe en un seul acte, longuement développé, dont la formule est sortie du vérisme. Quant à la musique française, elle a subi naturellement l'attraction, au début du xx^e siècle, de l'école vériste. Peut-être la raison ne fut-elle pas toujours très pure qui inclina certains compositeurs à imiter ce qui réussissait si bien à leurs confrères d'outre-monts. Aux raisons d'intérêt s'ajoutaient aussi des raisons de facilité : on vit, on entendit alors quantité d'ouvrages relâchés faisant large place aux effusions sentimentales et aux grands mouvements de passion, mais qui ne témoignaient point d'un travail aussi soigné, d'une science de la composition dramatique pareils à ceux que montrèrent Leoncavallo, Mascagni et Puccini. De celui-ci, *Manon Lescaut* (1893), *la Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madame Butterfly* (1904), ont connu à Paris une fortune égale à celle qu'ils rencontraient en Italie et en Amérique. Ils la doivent non seulement à leur séduction facile, mais à l'art avec lequel Puccini écrit pour les voix.

Le grief que l'on peut garder, en France, contre le vérisme est qu'en se répandant dans ce pays, il a étouffé sous son succès des ouvrages comme ceux d'André Messager (1853-1929) et de Gabriel Pierné (1863-1937). Ni l'un ni l'autre n'ont eu dans leur propre patrie, de leur vivant ni moins encore après leur mort, la place qui aurait légitimement dû leur revenir. La délicieuse *Madame Chrysanthème* du premier fut délaissée au profit de *Madame*

Butterfly, qui en est une sorte de contrefaçon. Et aucun des grands succès de *Messenger*, pas plus *Véronique* que *la Basoche* ou le merveilleux *Fortunio* n'a été suffisant pour maintenir ces petits chefs-d'œuvre d'esprit (et de bonne musique) au répertoire. Il en fut de même des ouvrages lyriques de Gabriel Pierné : *Fragonard* est un des modèles du genre. Mais Pierné, pour la plus grande partie de sa production, appartient à une période qui sera étudiée plus loin, et l'on doit se contenter ici de remarquer le dommage qu'il a souffert.

A cette fin du xix^e siècle commence à se répandre en Europe occidentale la musique russe qui va exercer une si grande influence, et servir, si l'on peut dire, d'antidote au philtre wagnérien. Cette expansion coïncide avec l'éveil d'une curiosité pour l'exotisme (non plus exotisme de pacotille, mais bien authentique folklore). Cette curiosité naît de la présence à Paris, aux expositions universelles de 1889 et de 1900, de musiciens du Moyen-Orient et de l'Extrême-Orient; ils exécutent sur leurs instruments aux timbres étranges des airs composés sur des gammes le plus souvent défectives, et qui exercent sur les oreilles européennes une séduction certaine. Claude Debussy, retour de Rome, put ainsi, sans quitter Paris, goûter en compagnie de son ami Paul Dukas, les plaisirs d'un voyage autour du monde sonore, passant des orchestres espagnols du Champ de Mars au *gamelang* javanais de l'Esplanade des Invalides, et ne se lassant pas de savourer la variété des rythmes et l'imprévu des accords. En même temps, Rimsky-Korsakov, venu lui aussi à l'Exposition, s'intéressait à ces musiques populaires. Car, en juin 1889, Rimsky dirigeait au Trocadéro les concerts dont les programmes réunissaient des œuvres de Glinka et Dargomyjsky, le *Stenka Razine* de Glazounov, la *Marche solennelle* de Cui, l'*Ouverture sur trois thèmes russes* de Balakirev, les *Danses polovtsiennes* du Prince Igor et *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, le *Capriccio espagnol* et *Antar* de Rimsky-Korsakov, et *Une nuit sur le Mont Chauve*, de Moussorgsky. Léon Vallas ajoute qu'il se peut que, dès alors, Debussy ait eu entre les mains une partition de *Boris* antérieure aux retouches de Rimsky, rapportée de Russie par Saint-Saëns. D'autre part, ce fut à ce moment que la Chapelle nationale slavo-russe de Slaviansky d'Agranev donna des concerts de

musique chorale populaire ou religieuse. Tout cela exerça un puissant attrait sur les jeunes musiciens de ce temps.

Il faudrait ici joindre aux œuvres, aux tendances que l'on a passées en revue, d'autres noms, d'autres œuvres, parler des disciples de César Franck, du moins de ceux qui, comme Vincent d'Indy, prirent part à l'évolution de l'art lyrique dans le dernier quart du XIX^e siècle. On se contentera de mentionner *le Chant de la cloche*, transporté de l'estrade du concert, où il parut en 1883, à la scène de la Monnaie en 1909, *Fervaal*, créé à Bruxelles en 1897 et à Paris l'année suivante, et de noter, pour préciser la doctrine esthétique de l'époque, ce que P. de Bréville et H. Gauthier-Villars écrivaient alors :

« On veut désormais des drames symphoniques où la musique suive pas à pas les paroles, fasse corps avec l'action, s'identifie avec les sentiments exprimés, se modifiant sans cesse avec eux, de telle sorte que l'affabulation et le développement musical forment un tout indivisible... »

Cela, qui fut écrit à propos de *Fervaal*, pouvait être répété cinq ans plus tard à propos de *Pelléas*, qui cependant ne ressemble point à l'action dramatique de d'Indy. Tant il est vrai qu'un même idéal n'est pas souvent poursuivi par des chemins identiques.

René DUMESNIL.

BIBLIOGRAPHIE

A la liste des ouvrages généraux donnés p. 424 il convient d'ajouter :

BLAZE de BURY, H., *Musiciens du passé, du présent et de l'avenir*, Paris, 1880.

JULLIEN, A., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1892.

LANDORMY, P., *La Musique française*, tome II, *De Franck à Debussy*, Paris, 1943.

SÉRÉ, O., *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, 1911.

MONOGRAPHIES

GAUTHIER-VILLARS, H., *G. Bizet*, Paris, 1911.

LANDORMY, P., *G. Bizet*, Paris, 1950.

MALHERBE, H., *Carmen*, Paris, 1951.

BOSCHOT, A., *La vie et les œuvres d'Alfred Bruneau*, Paris, 1937.

DESAYMARD, J., *Chabrier d'après ses lettres*, Paris, 1934.

SERVIÈRES, G., *Emmanuel Chabrier (1841-1894)*, Paris, 1912.

DELMAS, M., *Gustave Charpentier et le lyrisme français*, Paris, 1932.

SERVIÈRES, G., *Lalo*, Paris, 1925.

BRANCOUR, R., *Massenet*, Paris, 1922.

BOUVET, Ch., *Massenet*, Paris, 1929.

BRUNEAU, A., *Massenet*, Paris, 1935.

LA MUSIQUE ANGLAISE AU XIX^e SIÈCLE

JUSQU'AU XIX^e siècle, personne n'avait songé à appeler l'Angleterre *Das Land ohne Musik*. Dans quelle mesure ce surnom est-il justifié, c'est là affaire d'opinion. Pendant le XIX^e siècle les concerts et l'opéra florissaient à Londres, de nouveaux orchestres et de nouvelles sociétés musicales se fondaient en province, où les festivals de musique connaissaient une popularité croissante. On assistait à la création d'institutions musicales telles que la Société Philharmonique royale, qui commença à fonctionner en 1813 et eut, au début, des rapports avec Beethoven, et l'Académie royale de Musique, inaugurée en 1822, qui devait être pendant soixante ans le centre de l'éducation musicale en Grande-Bretagne. La seule chose que l'Angleterre ne fût pas en mesure d'offrir, c'était un compositeur de taille à partager la gloire des maîtres européens contemporains. De plus, les grands compositeurs anglais du passé, même si l'on y ajoute Haendel qui s'était fait naturaliser, avaient écrit dans un style qui n'était pas de nature à satisfaire le goût du XIX^e siècle. Malgré l'énorme popularité des oratorios de Haendel pendant toute cette période, on les interprétait avec des accompagnements supplémentaires et des chœurs beaucoup trop importants qui s'accordaient mal avec le style des œuvres. Les prédécesseurs anglais de Haendel avaient écrit dans un langage musical tout à fait étranger aux oreilles du XIX^e siècle et ne fournissaient pas de bases traditionnelles aux contemporains de Mendelssohn et de Wagner, sauf dans le domaine de la musique religieuse où la vraie tradition anglaise subsista pratiquement intacte jusqu'à la fin du siècle.

C'est dans le domaine de l'oratorio et de la musique religieuse que se situe le courant principal de l'activité créatrice anglaise, et il n'est peut-être pas difficile de

trouver les raisons de l'énorme activité des compositeurs anglais dans ce domaine et de l'effondrement des bases de la critique devant les œuvres religieuses. Les orchestres réguliers de la métropole donnaient surtout de la musique allemande à un public restreint et d'esprit conservateur, tandis que les festivals provinciaux étaient presque exclusivement choraux (il faut se rappeler que la musique chorale anglaise avait frappé, fasciné et influencé d'éminents visiteurs étrangers, depuis Haydn, en 1791, au moins jusqu'à Berlioz en 1853, tout comme elle avait influencé Haendel), et réclamaient des œuvres nouvelles avec un appétit presque insatiable. C'est ainsi que Brahms et Dvorak, par exemple, étaient connus et acceptés en Grande-Bretagne en tant que compositeurs d'œuvres religieuses chorales alors que leur musique instrumentale n'avait pas encore traversé la Manche.

D'autre part, le fait que la seule musique anglaise de valeur connue du public fût la musique religieuse de Haendel était bien conforme au puritanisme inné de cette période, et propre à attirer l'attention des compositeurs sur les thèmes religieux. C'était un peu comme s'ils avaient le sentiment que la musique possédait un charme et un attrait suspects que seule une association avec un thème sublime pouvait rendre respectables. Ainsi, des raisons sociales et économiques poussaient le compositeur anglais vers les domaines restreints de l'oratorio et de la musique d'église, tandis que le développement constant de l'éducation musicale et les occasions multiples d'entendre de la musique n'arrivaient que très lentement à faire naître une attitude plus libérale et plus généralement active chez les compositeurs, et cela surtout parce qu'aucun auteur de symphonies ou d'opéras ne faisait preuve d'un mérite suffisant pour pouvoir indiquer aux autres de nouvelles voies à suivre. C'est pourquoi, dès le début, l'enseignement donné à l'Académie royale de Musique était non seulement conservateur, mais tendait inconsciemment à orienter les compositeurs anglais vers ce que l'on considérait alors comme leur domaine propre.

Les meilleures œuvres de la première moitié du xix^e siècle sont soit de la musique religieuse, soit des chants pour voix d'hommes, ces *glees* presque oubliés aujourd'hui et qui avaient pour ancêtre le madrigal de l'époque tudor. Parmi les compositeurs de musique ins-

trumentale, il faut citer John Field. Élève de Clementi, il était employé comme courtier dans sa fabrique de pianos. Il écrivit une grande quantité de musique, et notamment cinq concertos pour piano, mais il est connu surtout pour son petit recueil de *Nocturnes* — dont le nom et la forme semblent être de son invention — qui non seulement sont écrits de façon remarquablement imaginative mais ont fourni à Chopin les éléments d'un style mélodique et pianistique. L'abîme qui sépare les œuvres profanes et les œuvres religieuses de Samuel Wesley fait ressortir les points forts et les points faibles de la musique anglaise de cette période. Tandis que ses compositions instrumentales sont des exercices conventionnels à la manière de J. Ch. Bach, sa musique religieuse, destinée aux églises anglicane et catholique, a une force, une personnalité et une netteté d'expression qui atteignent parfois à la grandeur. On trouve des qualités analogues dans les meilleures œuvres de William Crotch, tandis que les compositions de Samuel Sébastien Wesley, troisième fils (et fils naturel) de Samuel Wesley, qui fut seulement compositeur religieux, ont une élégance et un caractère pittoresque qui contrastent remarquablement avec l'œuvre de son père.

La figure dominante de la musique profane fut Henry Rowley Bishop, le premier compositeur auquel un souverain ait accordé le titre de chevalier, fait qui montre l'importance qu'il avait aux yeux de ses contemporains. Bishop avait à son actif quelque cent-trente œuvres scéniques, ainsi qu'une cantate religieuse, *The Seventh Day*, et des mélodies. De plus, il avait adapté un grand nombre d'opéras, entre autres de Mozart et de Rossini, pour la scène anglaise, faisant preuve parfois d'un dédain marqué pour les idées de leurs auteurs. (Par exemple, dans sa version de *Guillaume Tell*, le « ranz des vaches » de l'ouverture change de place pour réapparaître sous forme d'aria pour soprano.) Ses propres œuvres ont un charme mélodique facile et sans prétention qu'illustre bien « *Home, sweet home* », mélodie toujours populaire, tirée de *Clari, or the Maid of Milan* ; elles font preuve cependant d'une habileté supérieure à celle de n'importe lequel de ses prédécesseurs immédiats.

La première visite de Mendelssohn en Angleterre, en 1829, le mit en présence d'un public qui, après avoir

entendu son *Saint Paul* en 1836, se soumit entièrement à sa conception de la musique. Les quelques compositeurs anglais qui n'étaient pas tout à fait en harmonie avec le culte de Mendelssohn étaient des spécialistes, tels que le madrigaliste Robert Lucas Pearsall, ou des expatriés comme Michael William Balfe et Heinrich Hugo Pierson. Balfe, qui se produisit comme chanteur d'opéra en Italie et en France, se signala surtout par un opéra à succès, *The Bohemian Girl*, dans lequel un charme mélodique sans prétention se combine à des exercices de virtuosité à l'italienne. Pierson, après quelques réussites en Angleterre, travailla exclusivement en Allemagne, où il écrivit une musique de scène pour la seconde partie du *Faust* de Goethe, qui connut une vogue éphémère, ainsi que plusieurs ouvertures symphoniques, influencées par Liszt et Berlioz, pour des pièces de Shakespeare.

Le plus éminent compositeur anglais de cette époque, William Sterndale Bennett, avait l'esprit classique et une plus grande largeur de vues que la plupart de ses contemporains. Son œuvre comprend des *anthems*, un oratorio, *The Woman of Samaria*, quatre concertos pour piano, une symphonie et plusieurs ouvertures. La seule œuvre qu'il écrivit pour le théâtre, une musique de scène pour *Ajax furieux*, de Sophocle, est très en avance sur son temps, tant par sa solidité musicale que par son habileté. De plus, on trouve dans ses œuvres orchestrales de nombreux passages d'une réelle beauté et d'une grande finesse d'expression. Personnalité très remarquée dans la musique anglaise dès l'âge de vingt ans, Bennett étudia ensuite à Leipzig, où il rencontra Mendelssohn et Schumann, qui a dit beaucoup de bien de son œuvre dans ses *Écrits sur la musique et les musiciens*. La musique de Bennett a été profondément influencée par le raffinement, l'élégance, la grâce et l'exactitude de la forme qui caractérisent la musique de Mendelssohn. Cependant sa période créatrice se termina pratiquement en 1856, date à laquelle Bennett devint professeur de musique à Cambridge; il conserva ce poste jusqu'à sa mort, ainsi que la direction de l'Académie royale de Musique qu'on lui confia en 1866.

A ces deux postes lui succéda George Alexander Macfarren, dont l'œuvre, comme celle de Bennett, témoigne de l'élargissement progressif du goût des compo-

teurs britanniques. Contrairement à Bennett, il s'attaqua à l'opéra, où il connut un certain succès artistique, mais beaucoup de malchance quant à la représentation de ses œuvres. Sa vue baissa considérablement à partir de 1830, et il devint bientôt complètement aveugle. Cela ne l'empêcha pas d'écrire encore une quantité prodigieuse d'œuvres qui, si elles sont moins accomplies et moins originales que celles de Bennett, ont une vitalité et une ampleur qui l'ont fait considérer, vers la fin de sa vie, comme le chef naturel de l'école anglaise.

Parmi les autres compositeurs du début de l'ère victorienne, on peut citer John Goss, Henry Smart et Frederick Arthur Gore Ouseley, connus pour leur musique religieuse, tandis que la musique lyrique est représentée par Edward James Loder, John Barnett, parent de Meyerbeer, et Vincent Wallace, dont l'opéra *Maritana*, comme *The Bohemian Girl* de Balfe, est resté au répertoire jusqu'au ^{xx}e siècle.

Bien que la popularité de Mendelssohn demeurât toujours aussi grande, l'intérêt que le public portait à la musique était de plus en plus varié. Wagner et Berlioz vinrent travailler à Londres, l'un dirigeant les Concerts Philharmoniques en 1855 et 1856, et l'autre ceux de Drury Lane en 1847 et 1848, et parfois ceux de la Nouvelle Société Philharmonique de 1852 à 1855. Non seulement ils firent connaître ainsi leur propre musique au public anglais, mais élevèrent le niveau d'interprétation du répertoire habituel, et présentèrent des œuvres britanniques : Wagner dirigea des œuvres de Cipriani Potter, premier directeur de l'Académie royale de Musique, de Charles Lucas et de Macfarren; Berlioz, des œuvres de Loder et de Henry Leslie. La création à Manchester, par Charles Hallé, de l'orchestre qui porte son nom (1857) a exercé une influence qui ne s'est pas limitée à la région nord de l'Angleterre. La permanence de sa composition et la discipline de son style le firent connaître jusqu'à Londres.

Ainsi donc, vers 1850, l'art musical anglais, insulaire et restreint, fit place à une vie musicale plus développée, qui, par la suite, devait produire des compositeurs de la plus haute importance. C'est en 1855 qu'August Manns commença à diriger les concerts au Crystal Palace, qui complétaient ceux des deux Sociétés Philharmoniques,

l'ancienne et la nouvelle, et fit connaître toute la musique classique et postclassique, ainsi que beaucoup d'œuvres nouvelles anglaises, à un public nombreux auquel la salle immense offrait des places à des prix raisonnables.

Grâce à de nouveaux moyens de diffusion, la musique se faisait de mieux en mieux connaître. L'Association « Tonic Sol-fa » fut fondée en 1853. Dix ans plus tard, elle ouvrit un conservatoire, offrant ainsi à certaines classes de la société, qui, sans elle, n'en auraient pas eu l'occasion, la possibilité d'acquérir des connaissances musicales considérables. De même, la Société des Concerts populaires, fondée en 1858, fit entendre de la bonne musique dans les quartiers pauvres de Londres; son exemple fut bientôt suivi dans les grandes villes de province. La troupe d'opéra Carl Rosa, fondée en Amérique, s'installa en Angleterre en 1875. Elle rassembla les meilleurs artistes britanniques et présenta non seulement le répertoire classique en anglais, mais aussi beaucoup d'œuvres britanniques en première audition, si bien que Londres cessa d'avoir le monopole de l'opéra.

Les facilités de spécialisation dans certaines branches de la musique s'accrurent. A Londres, le Collège de Musique de la Trinité fut fondé en 1874, pour la musique chorale et la musique religieuse; après 1880, une éducation musicale plus générale était offerte à l'École de Musique du Guildhall, et le Collège royal de Musique, fondé en 1882 sous le haut patronage de la reine Victoria, exerça, grâce à son caractère cosmopolite et avancé, une influence heureuse sur la vieille Académie royale. En province, l'Institut de Musique de Birmingham et des Midlands ouvrit en 1886, et l'Académie royale de Musique d'Écosse fut fondée en 1890. Leurs objectifs, restreints au début, ne tardèrent pas à devenir beaucoup plus vastes, vu le nombre des demandes d'admission. Le Collège royal de Musique de Manchester, dû pour une grande part à l'initiative de Hallé qui en devint le premier directeur, fut inauguré en 1893; ses méthodes et son personnel n'avaient rien à envier aux deux institutions métropolitaines.

En sa qualité de secrétaire des Concerts du Crystal Palace, qu'il organisait avec tant de succès en collaboration avec Manns, George Grove, musicologue, ingénieur et archéologue biblique, introduisit dans les pro-

grammes les premiers commentaires analytiques, et devint directeur du Collège royal de Musique. C'est lui qui organisa les Concerts populaires de St. James's Hall, qui attirèrent l'attention du grand public sur la musique de chambre, il édita aussi le grand *Dictionnaire de la musique et des musiciens*, publié pour la première fois en 1879, et qui en est maintenant à sa cinquième édition.

En collaboration avec Arthur Sullivan, Grove s'attacha à faire connaître la musique de Schubert. Au cours d'une visite à Vienne, ils avaient découvert une grande partie de son œuvre, et c'est peut-être à l'influence de Schubert que l'on doit plus d'un trait plaisant dans la musique de Sullivan. Celui-ci débuta de façon conventionnelle en composant des oratorios, remporta un énorme succès, en 1873, avec *The Light of the World*, et s'aventura ensuite, non sans hésitation, dans le domaine de l'opéra bouffe. En collaboration avec W. S. Gilbert il en composa une série dans un style qui demeure remarquable par son invention mélodique, sa netteté, son raffinement et l'élégance subtile de son orchestration. Ces qualités n'apparaissent que rarement dans ses œuvres « sérieuses », qu'il considérait comme son apport principal à la musique. De plus, il a parfois une veine spirituelle qui, dans le début des *Gondoliers*, atteint presque les hauteurs d'une parodie inspirée, tandis que dans *Ruddigore*, où il accorde une place à ses aspirations « sérieuses », il fait preuve de plus d'honnêteté et de sens dramatique que dans *Ivanhoe*, sa seule tentative dans le domaine de l'opéra. Les oratorios qu'il composa par la suite, *The Martyr of Antioch* et *The Golden Legend*, souffrent d'un manque presque total de vitalité, tandis que, parmi ses œuvres orchestrales, seule sa musique de scène pour *la Tempête*, composée à l'âge de vingt ans, et *Overture « di ballo »* évitent le double écueil de la mollesse et de la vulgarité. Les opérettes de Gilbert et Sullivan créèrent cependant un style qui eut beaucoup d'imitateurs, mais que personne n'a réussi à égaler en habileté, en esprit et en invention.

La musique religieuse, vers la fin de la période victorienne, subit presque uniquement l'influence de Charles Gounod, qui habita en Angleterre de 1871 à 1875, et dont les grandes œuvres religieuses connurent une popularité qui, pour un temps, éclipsa la gloire de Mendels-

sohn. Les œuvres de John Bacchus Dykes et de John Stainer, dont la cantate, *The Crucifixion*, est toujours populaire, se caractérisent par l'accent sentimental de certains thèmes, qui rappelle fortement Gounod. Toutefois, chez Stainer, l'œuvre du musicologue eut plus d'influence et de succès que celle du musicien. Ses études et ses éditions d'œuvres musicales du début de la Renaissance sont des travaux de pionnier, qui n'ont rien perdu de leur valeur. Dans ce domaine Stainer témoignait du renouveau d'intérêt que l'on portait à la musique du passé. La Société Purcell entreprit, en 1876, l'édition complète des œuvres du maître du dix-septième siècle, et la Société de Plain-chant et de Musique médiévale fut fondée en 1888, alors qu'on s'intéressait de plus en plus aux compositeurs anglais du seizième siècle.

L'horizon musical continua de s'élargir avec les œuvres d'Alexander Campbell Mackenzie, qui comprennent sept opéras, un oratorio, des concertos pour violon et piano et beaucoup d'œuvres orchestrales à programme. Comme celle de Bennett, sa carrière de compositeur fut peu à peu submergée par les obligations professorales et administratives que lui imposait, à partir de 1888, la direction de l'Académie royale de Musique, mais ses compositions font preuve d'un grand sérieux et d'un don de l'expression pittoresque. Du point de vue historique, son œuvre forme la transition entre Bennett et les nouveaux compositeurs anglais, qui furent ses contemporains immédiats. Sans posséder le même flair que Sullivan dans le domaine de l'opérette, il ne donna jamais dans l'emphase, comme ce fut trop souvent le cas pour Sullivan. Dans le domaine de la musique légère, Frederic Hymen Cowen montra une légèreté de touche et une habileté d'artiste dignes de Sullivan. Ses six symphonies ont toutes un haut degré de fini, bien que la valeur musicale des matériaux employés soit très quelconque. Ses meilleures œuvres, comme, par exemple, la mise en musique de l'*Ode to the Passions* du poète Collins et la cantate féerique, *The Sleeping Beauty*, ont énormément de charme et de grâce.

L'œuvre de Mackenzie par son rôle de transition, et les nombreuses influences que nous venons de décrire ont beaucoup enrichi l'œuvre de Charles Hubert Hastings Parry qui, depuis son plus jeune âge, composa

beaucoup de musique, mais ne s'y consacra professionnellement qu'après le succès de son *Concerto pour piano* en 1880. De 1894 à sa mort, Parry dirigea le Collège royal de Musique. D'abord compositeur de musique symphonique et de chambre, Parry trouva son style propre dans les œuvres chorales, dont la première fut l'illustration lyrique et expressive de scènes tirées de *Prometheus Unbound* de Shelley. Son style passe par Mendelssohn pour rejoindre Bach, Haendel et les maîtres anglais anciens, tandis que nous sentons l'influence de Brahms dans la gravité de son classicisme. Bien qu'il soit surtout connu pour la dignité monumentale d'œuvres chorales, telle que la mise en musique de *Ode at a Solemn Music* (« *Blest Pair of Sirens* »), de Milton, dont la forme est traditionnellement anglaise, beaucoup de ses mélodies possèdent ce lyrisme spontané qui est si plaisant dans *Prometheus*.

A la même époque, Charles Villiers Stanford, originaire de Dublin, qui avait fait ses études à Cambridge et en Allemagne, composait une série d'œuvres impressionnantes avec autant de sérieux et de sincérité d'intention que Parry. En 1887, il fut nommé professeur de musique à Cambridge, et professeur de composition au Collège royal de Musique, où il se chargea des classes d'orchestre et d'opéra. Son œuvre comprend sept opéras, dont *Shamus O'Brien* (1896), *Much Ado about Nothing* (1901) et *The Travelling Companion* (1919) sont les plus connus, des ballades pour chœur, dont *The Revenge* et *Phaodrig Crohoore* sont restées assez populaires (cette dernière, comme *Shamus O'Brien*, est indéniablement irlandaise, bien qu'elle ne fasse aucun usage du folklore), de la musique religieuse catholique et anglicane, en particulier un *Stabat Mater* et de nombreuses œuvres de musique orchestrale et de musique de chambre. Si le style de Stanford est toujours éclectique, il semble infaillible dans le choix de ses modèles et sait parfois les transformer complètement en les dotant d'une vie et d'une personnalité qui n'appartiennent qu'à lui seul.

Après ces deux grandes figures vient celle d'Edward Elgar, autodidacte, instrumentiste, chef d'orchestre et compositeur depuis l'âge de dix ans. Elgar se fit d'abord connaître comme compositeur de pièces de salon sentimentales et d'œuvres chorales vigoureuses mais conven-

tionnelles qui connurent une grande popularité aux festivals de musique en province. Ses premières œuvres, *The Black Knight*, *King Olaf*, l'oratorio *The Light of Life*, *Caractacus* ou *The Banner of Saint George*, ne laissent guère entrevoir la grandeur et l'individualité des œuvres de sa maturité; elles sont faciles, pittoresques, avec des moments parfois brillants. C'est en 1899, à la première audition de son cycle de mélodies orchestrales, *Sea Pictures*, et des magistrales *Enigma Variations*, que se révéla sa maturité musicale et que commença une période de chefs-d'œuvre allant jusqu'à 1918, chefs-d'œuvre qui prouvent que le lent développement de la « renaissance anglaise » avait enfin porté ses fruits.

Henry RAYNOR.

BIBLIOGRAPHIE

HUGUES Gervase, *The Music of Arthur Sullivan*, Londres, 1960.

KENNEDY Michael, *The Halle Tradition*, Manchester, 1960.

NETTEL Reginald, *The Englishman makes Music*, Londres, 1952.

SCHOLES Percy A., *The Mirror of Music*, 2 vol., Londres, 1947.

WALKER Ernest, *A History of Music in England*, 3^e édition revue par J. A. Westrup, Oxford, 1952.

LA MUSIQUE AUSTRO-ALLEMANDE APRÈS WAGNER

LA situation de la musique en Allemagne, après la mort de Wagner, est très étroitement liée à l'essor économique de l'empire allemand. Le pays, unifié, était devenu puissance mondiale et se dorait dans l'éclat de son armée victorieuse et dans le bien-être de la richesse qu'il s'était acquise par sa ténacité et son esprit d'entreprise. La grande bourgeoisie, de plus en plus puissante, ne pensait pas seulement à ses affaires; son esprit se tournait aussi vers l'art, considéré comme un agréable ornement de la richesse. Et même dans les popotes de la « glorieuse » armée, il ne manquait pas d'officiers qui se passionnaient pour l'art — c'est-à-dire pour Wagner! — et allaient peut-être jusqu'à lire Nietzsche en cachette.

Wagner devint l'idole de la nation allemande; Bayreuth, l'Olympe de la nation unifiée. Dans les années qui précédèrent la Première Guerre mondiale, ce furent avant tout les nouvelles couches ascendantes du capitalisme allemand qui se convertirent aux idées avancées de Wagner et encouragèrent, par leur aide financière, les festivals de Bayreuth. Ce n'est pas par hasard que l'on trouve à ce moment-là dans la bourgeoisie libérale tant de jeunes garçons baptisés du prénom de Siegmund ou de Siegfried. Il ne s'agissait pas, durant cette première époque, d'une propagande nationaliste fondée sur Bayreuth (ce qui fut le cas après la Première Guerre mondiale), mais d'une foi optimiste en un nouvel art allemand sous le signe de Richard Wagner. L'*Allgemeine Richard-Wagner-Verein*, l'Association générale R. W., dont le but était le maintien des festivals de Bayreuth, agissait par idéalisme.

LE CHEF D'ORCHESTRE

Toutefois, l'intérêt porté par l'ambitieuse bourgeoisie allemande à la musique ne se limitait pas à Wagner, mais se portait vers la vie musicale en général, qui prit un essor inouï, surtout dans les villes déjà riches d'une culture musicale traditionnellement promue et encouragée par les cours, comme Dresde, Munich, Vienne et Berlin. Les théâtres lyriques, et, de ce fait, les orchestres, furent largement pourvus, les meilleurs chanteurs du monde furent engagés. À côté des chanteurs, le chef d'orchestre, nouvelle *prima donna* de la vie musicale européenne, prit son essor. Presque tous les grands chefs de la fin du xix^e siècle étaient attachés aux théâtres des cours allemandes : Hans Richter (et plus tard Franz Schalk) à Vienne, Carl Muck (et plus tard Richard Strauss) à Berlin, Felix Mottl (et plus tard Bruno Walter) à Munich, Ernst von Schuch à Dresde. Citons encore Arthur Nikisch, à la tête de l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig, au passé déjà riche, et qui jouait depuis 1884 dans une nouvelle salle, à l'acoustique inégalée, et Felix Weingartner, qui dirigea successivement dans toutes les villes de culture allemande. Ce n'est probablement pas par hasard que cette première génération des grands maîtres de la baguette, à l'exception de Carl Muck, était originaire de l'Autriche, où la sève musicale est si abondante. Parmi eux, Hans von Bülow était le seul à exercer son activité dans une petite ville de résidence de l'Allemagne centrale, alors qu'il l'emportait sur tous par la force et la qualité de son esprit. C'est grâce à lui, si cruellement éprouvé par Wagner dans sa vie intime, que l'orchestre de la cour de Meiningen eut, pendant un temps, une réputation mondiale. C'est lui également qui sut, le premier, interpréter de façon exemplaire la musique de Johannes Brahms, ce compositeur qui devait devenir si important pour l'évolution ultérieure de la musique allemande. Le plus âgé parmi ses confrères, il en est le plus représentatif parce que le plus universel. A la fois pianiste, chef d'orchestre, écrivain et conférencier, il fut le premier à faire une carrière mondiale. En 1875-76 déjà, il dirigea cent trente-neuf concerts aux États-Unis, et plus tard,

il eut une influence déterminante sur le développement des orchestres des sociétés philharmoniques privées, à Berlin et à Hambourg.

Dans toutes les grandes villes allemandes où il n'y en avait pas encore, on vit apparaître de ces orchestres privés, qui contribuèrent pour une grande part à la diffusion et à l'enrichissement de la culture musicale, en devenant les représentants des nouvelles tendances. D'autre part, l'expansion de la vie musicale citadine serait inconcevable sans les initiatives prises par les organisateurs de concerts. Un homme comme Herman Wolf, par exemple, a rendu d'impérissables services à la culture musicale de Berlin.

C'est à dessein que nous avons parlé d'abord de l'aspect extérieur de l'essor de la vie et de la culture musicales en Allemagne à la fin du XIX^e siècle, et de ses manifestations tangibles, telles qu'elles s'imposaient de manière évidente à l'esprit de chacun. Cet aspect extérieur, qui fut de tout temps un facteur de grande importance quant à l'estimation de la physionomie musicale d'un pays, a pris de nos jours une importance prédominante : la vie musicale se déroule actuellement en public et *pour* le public. Nous connaissons tous les effets dangereux de cette extériorisation, de cet accent mis unilatéralement sur l'interprétation et sa perfection, de cet étalage sonore de la musique, dans lesquels s'épuise ce que l'on appelle l'expérience musicale de la plupart des hommes d'aujourd'hui. Autrefois, les auditeurs étaient des connaisseurs et des amateurs (comme on peut le lire si justement en tête de nombreuses partitions du XVIII^e siècle), et il n'était pas rare que ces amateurs fussent également des exécutants. Aujourd'hui, la musique est devenue un bien de consommation. Il ne servirait à rien de regretter avec une nostalgie romantique ces temps passés, ou même de vouloir les faire revivre grâce à un dilettantisme exigeant, comme a essayé de le faire le mouvement de Jeunesses musicales en Allemagne. Des cercles de joueurs de flûte à bec, réunis sous le signe de la cordialité et d'une sorte de jovialité familière et sentimentale, sont un anachronisme à l'époque de la civilisation de masse.

La tendance au superficiel, à l'exhibition, à l'envoûtement sonore et, pour tout dire, à la tromperie de l'auditoire rassemblé par hasard dans une salle d'opéra ou de

concert est également une caractéristique de la production musicale en Allemagne après Wagner — et pas seulement en Allemagne. Il existe une espèce internationale des « ensorceleurs par la musique ». Il faut que l'auditeur soit ébranlé, subjugué et enfin « élevé » par les masses sonores. Le compositeur veut le saisir par les nerfs, l'exciter, le troubler, l'exalter comme sous le fouet d'une drogue, l'écraser de complexes de culpabilité, pour finalement le « libérer » par des harmonies pleines de pompe sonore et de grandiose suavité. Dans ses oreilles revivent au passage des milliers d'impressions sonores que le compositeur a ressenties ou inventées. Vision artistique et peinture décorative raffinée, passion réelle et attitude théâtrale, sentiment et sentimentalité, ivresse et calcul se rejoignent et se confondent. Qui pourrait, même parmi les musiciens dont l'honnêteté ne fait pas de doute, y distinguer encore le vrai du faux ? Qui saurait dire si le compositeur se trompe lui-même ou si c'est nous qu'il trompe ? Une chose est sûre : à cette époque, la musique n'est plus une « libre recherche de l'esprit » (pour employer la formule de Stravinsky), mais une affaire purement émotionnelle, sinon physiologique.

ANTON BRUCKNER

C'est le moment de parler d'Anton Bruckner, contemporain de Wagner, né onze ans après lui en Basse-Autriche, mais qui n'a commencé à se faire un nom qu'après la mort de Wagner, en 1884, année où sa *VII^e Symphonie* fut jouée pour la première fois, au Gewandhaus de Leipzig, sous la direction d'Arthur Nikisch. Bruckner semble anachronique par rapport à son époque, comme un paysan naïf peut l'être au milieu de la civilisation industrielle naissante. Replié sur lui-même et cependant rusé, obséquieux jusqu'à la flagornerie, devôt au sens le plus littéral du terme, il saluait chaque prêtre qu'il rencontrait et offrit à une jeune fille qu'il voulait épouser un livre de messe en gage de son amour, — cadeau qui fut vertement refusé. Il avait cependant conscience de sa valeur et de sa mission : « Il m'arrive ce qui est arrivé à Beethoven; lui non plus n'était pas compris des imbéciles. »

Comme Haydn et Schubert, l'enfant Bruckner fait

partie d'une maîtrise; fils d'instituteur, il fait ses classes en étant surveillant à l'institution religieuse de Saint-Florian, en haute Autriche. C'est là qu'il devient maître d'école, puis également organiste. Il commence timidement à composer à un âge où Mozart avait terminé sa carrière et sa vie. Plus tard, il prend des cours de théorie à Vienne, chez Simon Sechter, dont seule la réputation égalait l'étroitesse d'esprit. Grâce à un chef d'orchestre du théâtre de Linz, où Bruckner est organiste depuis 1856, il prend connaissance des drames musicaux de Richard Wagner. Ce fut la révélation de sa vie et Wagner devint dès ce moment-là son idole aveuglément vénérée. Plus tard, à Bayreuth, on pouvait voir Bruckner se promener avec, sur le bras, un frac qu'il s'empressait de passer chaque fois qu'il croyait avoir une chance de rencontrer le grand homme : à son avis, on ne pouvait s'approcher d'un Wagner qu'en habit.

Ce n'est pas le compositeur, c'est l'organiste Bruckner qui connut d'abord le succès. C'est l'organiste qui fut fêté à Paris et à Nancy en 1869. A ce moment, il était déjà le successeur de Sechter comme professeur de théorie au Conservatoire de Vienne. Plus tard, il fut également nommé professeur à l'université. Sa vieillesse, il la vécut à Vienne, à l'abri du besoin, mais en proie, depuis de longues années, à de graves crises nerveuses. Il mourut en 1896, treize ans après Wagner. Selon sa volonté, on l'enterra dans le cloître de Saint-Florian.

Ce n'est qu'à l'âge de 41 ans qu'il commença à composer sérieusement. Son œuvre comprend plusieurs messes, un *Te Deum*, des chœurs, un *Quintette* pour cordes, et surtout les neuf *Symphonies*, dont la neuvième est restée inachevée, sans finale. Non seulement l'homme, mais l'œuvre, elle aussi, semble anachronique en cette époque de vocation civilisatrice : elle est pénétrée d'une foi naïve et authentique, elle constitue une apothéose de l'accord parfait et une profession de foi envers le système diatonique que Wagner avait dépassé dès *Tristan*. Le sentiment religieux qui est à la base de cette musique a porté nombre de ses admirateurs à voir en Bruckner un mystique qui construisait des édifices sonores, tout à la fois cathédrales gothiques et églises

baroques vibrantes de joie dans la richesse de leur ornementation. C'est là une de ces « interprétations métaphysiques » dont on a toujours été friand en Allemagne. Si on laisse de côté ces platitudes, on constatera que la musique de Bruckner représente le pendant symphonique du drame musical de Wagner et qu'elle est parfaitement conforme à l'esprit de son époque. Ses thèmes largement dessinés et conduits procèdent des leitmotive de Wagner. Dans les mouvements rapides, leur caractère est parfois celui des thèmes correspondants des drames musicaux; dans les mouvements lents, dont on a si souvent fait l'éloge, ils rejoignent le pathos wagnérien. Le principe religieux fondamental propre au langage symphonique de Bruckner confère cependant à ces éléments wagnériens cette solennité spécifique qui fait tomber à genoux l'auditeur de langue allemande, comme s'il se trouvait dans une église. N'oublions pas que Bruckner fut d'abord organiste : son orchestre est un orgue enrichi des moyens magiques de l'orchestre wagnérien. Dans ses trois dernières symphonies, il utilise les tubas construits sur les indications de Wagner. Le choral joue un rôle important dans la thématique brucknerienne, il est le point culminant vers lequel tendent ces massifs développements sonores. Cet emploi du choral comme apothéose dans la symphonie romantique est une invention propre à Bruckner.

Du point de vue historique, Bruckner reprend la tradition spécifiquement autrichienne d'un Franz Schubert, qui est celle de la joie pure à faire de la musique, à l'abri de tout souci d'ordre intellectuel ou métaphysique. Elle se manifeste de la façon la plus éclatante dans les vigoureux scherzos qui sont, à notre avis, ce qu'il nous a laissé de mieux. C'est là que parle le paysan de la haute Autriche, alors que les autres mouvements révèlent l'organiste de Saint-Florian, fasciné par Wagner. On a souvent dit de l'œuvre de Bruckner qu'elle était l'accomplissement romantique de la musique symphonique allemande. Cette affirmation ne nous semble pas justifiée. Les symphonies de Bruckner sont toutes construites sur un même schéma et se développent plus en étendue de surface qu'en densité. Elles sont monotones, dépourvues de la nécessaire variété des aspects musicaux et, surtout, du poids, de la force d'un message spirituel

qui pourraient leur permettre de prétendre représenter l'accomplissement exemplaire d'une forme.

Il y a quelque temps, des musicologues viennois ont constaté que les partitions éditées des *Symphonies* de Bruckner ne correspondaient pas aux originaux. En effet, ses élèves et ses amis intimes, dont certains furent ses premiers interprètes, en ont modifié l'orchestration et l'harmonie qui, surtout dans les dernières œuvres, était extrêmement audacieuse, pour rendre la musique de Bruckner plus accessible au grand public. Cela partait d'une bonne intention, et l'auteur lui-même approuva ces modifications. Autour de 1930, il se fit en Allemagne et en Autriche un grand mouvement en faveur des versions dites « originales ». Aujourd'hui elles se sont imposées dans l'ensemble, quoique dans bien des cas on ne puisse affirmer avec certitude laquelle, parmi les versions de la main même de Bruckner, doit être considérée comme le texte définitif.

HUGO WOLF

En un certain sens, Hugo Wolf (né en 1860 en Styrie autrichienne) est lui aussi un anachronisme : il est le maître hypersensible du lied à une époque qui tendait de plus en plus à l'extension de la forme et à l'hypertrophie de la matière sonore. Lui aussi était wagnérien jusqu'à la moelle, et défenseur passionné, agressif et parfois méchant de son idole. C'est pourquoi il fut surnommé souvent le « Wagner du lied ». Cela n'est exact que dans la mesure où Wolf a transposé le principe déclamatoire wagnérien dans la forme musicale la plus intime qu'ait créée le romantisme allemand. Il ne s'agit plus pour lui de transformer la mélodie du langage poétique par la musique et de créer ainsi une nouvelle entité formelle (à l'instar de Schubert, Schumann et Brahms); il aspire seulement à traduire cette mélodie du langage en musique. Cela implique une attitude toute différente à l'égard de la poésie. Hugo Wolf est un littérateur en musique, mais un littérateur capable d'une différenciation inouïe des nuances dans la gamme des sentiments, doté d'un pouvoir extraordinaire de pénétrer jusqu'en leurs moindres subtilités les états d'âme et les finesses psychologiques. Il épuise tous les sujets, du *Prométhée*

de Goethe au profond lyrisme religieux du *Spanisches Liederbuch*, des sombres confessions de Michel-Ange aux humeurs gaies et badines de Eichendorff et de l'*Italienisches Liederbuch*. L'expression chez Wolf n'est pas tant dans la ligne vocale que dans la partie de piano, qui joue dans son œuvre un rôle aussi significatif et important que l'orchestre chez Wagner. Ses œuvres sont intitulées *Lieder pour voix et piano* et non pas « Lieder avec accompagnement de piano ».

Cette position particulière envers la littérature se manifeste aussi par le fait que Wolf met « ses » poètes en musique par cycles complets, qui naissent soudainement, avec la force d'éruptions volcaniques. « Les poésies me fournissent l'électricité nécessaire à la composition », dit-il un jour. Dans un laps de temps extrêmement court (1888-1891), cet homme fier, orgueilleux et mû par un puissant esprit d'indépendance, a écrit le principal de son œuvre : les *Lieder sur des textes de Mörike*, grâce auxquels le poète souabe, d'une discrétion et d'une modestie sans rapport avec la valeur de son œuvre, commença seulement à être mieux connu, puis les compositions sur des poèmes de Goethe, allant d'immenses fresques dramatiques aux chants d'amour de *Wilhelm Meister* et du *Divan*, enfin les recueils de poésies italiennes et espagnoles traduites par Geibel et Heyse.

Dans les années qui suivirent, Wolf se tourna vers l'opéra. Malgré de nombreux passages lyriques d'une grande beauté, le *Corregidor*, qui utilise le même thème que le *Tricorne* de Falla, ne put s'imposer à la scène. Le drame du retour au foyer, *Manuel Venegas*, resta inachevé car, en 1897, le compositeur fut atteint d'une maladie mentale que de brusques accès d'épuisement annonçaient depuis plusieurs années. Hugo Wolf mourut fou en 1903.

RICHARD STRAUSS

Étant donné la position primordiale que les drames musicaux de Wagner avaient universellement acquise dans le dernier quart du xix^e siècle, il est étonnant qu'il n'ait pas fait école comme compositeur. Il y eut certes de nombreux épigones, mais qui restèrent de pâles imitateurs, sans invention ni langage propres, tels le Rhénan August Bungert, qui voulut faire bâtir un théâtre

spécial à Godesberg sur le Rhin pour sa tétralogie *le Monde homérique*, et qui chanta dans un poème symphonique la gloire du dirigeable du comte Zeppelin, et le Saxon Heinrich Zöllner, qui « sauva » le *Faust* de Goethe, en le mettant intégralement en musique. Les wagnériens plus intelligents reconnurent que les thèmes héroïques, avec ou sans « ferblanterie » germanique, avaient été complètement épuisés par Wagner, et se tournèrent vers des thèmes plus aimables. Le mélange judicieux d'un authentique caractère populaire et d'un art très élevé de la composition a permis au conte lyrique d'Engelbert Humperdinck, *Hänsel und Gretel*, de se maintenir au répertoire. Par contre, les contes lyriques assez pauvres en esprit et en musique du fils de Richard Wagner, Siegfried, qui fut l'élève de Humperdinck, ne purent percer.

Ce n'est qu'avec Richard Strauss que l'opéra allemand acquit à nouveau une importance internationale. Strauss aussi était « wagnérien » — « Wagnerianer », comme on disait alors, par opposition aux « Brahmines », attachés à la tradition classique personnifiée par Johannes Brahms. Mais il était wagnérien à sa façon et avec une disposition d'esprit absolument différente de celle du maître de Bayreuth. Fils d'un corniste de Munich, et allié par sa mère aux Pschorr, les célèbres brasseurs, il fut élevé dans l'académisme bavarois le plus sévère. Mendelssohn et Schumann furent les modèles du jeune Strauss. Leur sens de la forme lui fut salutaire en face des tendances dangereuses pour la cohésion formelle des drames musicaux de Wagner, qu'il n'apprit à connaître qu'après avoir acquis un solide métier d'école. A ce moment-là (1885), Strauss était déjà chef d'orchestre à la cour de Meiningen, où l'avait recommandé Hans von Bülow. Un an plus tard, il fut appelé à l'opéra de la cour de Munich. Durant quarante années, il dirigea dans les grands théâtres lyriques, bien plus estimé comme chef que comme compositeur; en 1886 déjà, lors de la première audition de sa fantaisie symphonique *Aus Italien (D'Italie)*, il se heurta violemment au public conservateur de Munich. Dans cette œuvre de jeunesse, on peut voir apparaître (comme dans la *Burlesque* pour piano et orchestre) tous les traits caractéristiques de la musique de Strauss : ses lignes mélodiques

sensuellement épanouies, sa prédilection pour les airs de danse, son sens certain de l'architecture, et avant tout l'éclat chatoyant et raffiné de son orchestre, qui finalement eut raison du public et assura à Strauss un succès sans égal parmi les compositeurs allemands des temps modernes.

Il est curieux de remarquer que le chef d'opéra qui passa de Munich à Berlin et de Berlin à Vienne, sa « terre d'élection spirituelle », et qui, par son absolue fidélité à la lettre et à l'esprit des œuvres, se hissa au tout premier rang des chefs lyriques, se sentit, jeune compositeur, si fortement attiré par la musique instrumentale. Rien que ce fait le distingue fondamentalement de l'école wagnérienne. Entre 1890 et 1903, il compose toutes ces œuvres sans lesquelles, aujourd'hui, le répertoire international des concerts n'est plus imaginable. Il part du poème symphonique de Liszt et transpose, lui aussi, des concepts littéraires en musique. Lui aussi veut raconter, peindre, illustrer au moyen des sons. Il surclasse cependant nettement son modèle, grâce à la plasticité de son invention thématique, à la maîtrise de son métier de compositeur, à l'inépuisable abondance de ses idées de peinture sonore et aussi — élément non négligeable — grâce à son sens certain de l'architecture musicale.

La série de ces œuvres, dont le répertoire international ne peut plus se passer, commence en 1888 par le poème symphonique *Don Juan*, d'après un poème du poète autrichien Lenau. Fascinante par sa forme et par ses effets sonores, c'est une apothéose de l'irrépressible joie de vivre qui soulevait alors le compositeur, que le soleil d'Égypte venait de guérir d'une grave maladie. L'année suivante voit la composition d'une œuvre d'un esprit bien différent : *Tod und Verklärung* (*Mort et Transfiguration*). Les tendances métaphysiques qui s'y dévoilent, portées par les idées philosophiques de l'époque et nourries de Wagner, sont en fait étrangères au tempérament joyeusement sensuel du Bavaïrois Strauss, autant que le tragique authentique auquel il s'était attaqué la même année avec *Macbeth*. Rien d'étonnant à ce que *Mort et Transfiguration* reste loin en deçà de l'originalité de *Don Juan*. Dès cette œuvre de jeunesse on voit apparaître le penchant pour la platitude routinière de cette « beauté

sonore » qui devait faire, plus tard, si souvent le malheur de Strauss. Caractéristique est l'ambiance du sujet « poétique » : sur son lit de souffrance, un agonisant voit se dérouler toute sa vie, et meurt de façon musicalement très réaliste; puis, des vagues sonores toujours renaissantes et se mêlant les unes aux autres le transportent en *ut majeur* au ciel. Il est possible que le jeune Strauss ait, dès ce moment, pensé à l'apothéose de sa propre existence, qu'il imaginait alors pleine de risques et de combats. Sa vie durant, il éprouva la tentation quelque peu bizarre de se mettre soi-même en musique. Quatre ans plus tard naît à nouveau une œuvre joyeuse, et c'est, cette fois, une réussite de premier ordre, *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (les Équipées de Till l'espiègle). Dans ce rondo magistralement développé sont réunis tout l'esprit, tout l'humour et toute la légèreté dont la musique allemande du XIX^e siècle était capable. *Also sprach Zarathustra* (Ainsi parla Zarathoustra) est un hommage au livre à la mode du fin-de-siècle allemand, conçu dans le style et dans l'atmosphère d'une célèbre fête foraine de l'Allemagne du Sud, la « foire d'octobre » de Munich; sur le plan de l'écriture musicale, l'œuvre est intéressante par l'emploi caractéristique de la polytonalité dans l'illustration du chapitre *Des sciences*. Vient ensuite l'œuvre instrumentale la plus importante — et comme de juste la moins jouée — de Richard Strauss : *Don Quichotte* (1897), variations fantastiques sur un thème chevaleresque. Le côté fantastique du Chevalier à la triste figure est en effet rendu avec une élégance, une ironie et une *grandezza* qui sont aussi rares dans la musique allemande que la jovialité pleine d'humour de *Till l'espiègle*. De façon très originale, le violoncelle solo conduit la voix de Don Quichotte à travers l'œuvre, tandis que l'alto, la clarinette basse et le tuba caractérisent le brave Sancho Pança. Un élément concertant s'introduit ainsi dans cette suite de variations, dont l'intérêt ne se limite pas à la variété des descriptions sonores, mais se porte aussi sur l'agencement formel, très spirituellement conçu.

Les deux œuvres orchestrales suivantes procèdent à nouveau de l'étrange plaisir de Strauss de faire de soi-même le héros de sa musique. Dans *Ein Heldenleben* (Vie d'un héros, 1898), l'auteur glorifie avec emphase sa victoire sur ses adversaires et jouit de son triomphe, avant

de se réfugier, à la fin, dans la contemplation pastorale. Cette décision de « planter les choux » est un adieu à la joyeuse lutte d'esprit « néo-allemand ». Suit l'époque bourgeoise : vie conjugale, bonheur familial — non exempt de conflits domestiques —, jeu de scat, bien-être bourgeois, tout cela est traité dans la *Sinfonia domestica* (1903) avec une ironie indéniable et en un contrepoint d'images sonores richement ornées.

C'est à cette époque que le chef de théâtre commence à se manifester comme compositeur lyrique; et l'opéra devient, dès lors, sa préoccupation essentielle. Ses premiers essais s'inscrivent dans la lignée wagnérienne : *Güntram*, intense et pathétique drame de la rédemption, et son pendant jovial, *Feuersnot*, dans lequel Strauss se venge plaisamment de sa ville natale de Munich, qui l'avait si brutalement éloigné de son théâtre. Avec *Salomé* (1905), il se libère enfin de Wagner. Si, indubitablement, il doit toujours beaucoup à Wagner dans le traitement psychodramatique de la musique, il trouve des sonorités enchanteresses d'essence nouvelle pour évoquer l'ambiance étouffante, exaspérée par l'érotisme, qui a pour cadre la cour hellénistique d'Hérode, et dont Oscar Wilde avait enveloppé ce drame de l'amour haineux de Salomé pour Jean-Baptiste. *Elektra* (1908) accentue encore la désagrégation de l'harmonie traditionnelle, atteint même parfois l'atonalité, non cependant par suite d'une nouvelle façon de penser musicalement, (comme ce fut le cas plus tard), mais dans l'intention de représenter par les sons l'hystérie psychologique contenue dans certaines parties du poème dramatique de Hugo von Hofmannsthal. Ces parties « atonales » s'opposent à d'autres, où la béatitude sonore de l'accord parfait alterne avec une musique joyeusement spontanée, issue tout droit du terroir bavarois, et qui introduisent (comme dans *Salomé* d'ailleurs), dans ce drame musical en un acte, un esprit qui lui est totalement étranger.

Elektra est l'œuvre d'un novateur audacieux et agressif, tel que Strauss s'est considéré jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans. *Der Rosenkavalier* (le Chevalier à la rose, 1911) suit des voies différentes : Strauss délaisse les sphères du tragique exacerbé à la *modern style* et s'exalte en composant une comédie musicale d'origine typiquement viennoise. Il devient le néo-classique du romantisme à

son déclin; son modèle secret (et jamais atteint) est Mozart. Un certain esprit de décadence, qui contribue à la saveur de *Salomé* et d'*Elektra*, se manifeste également dans cette comédie de Hofmannsthal. Mais l'élément spécifiquement viennois agit ici comme régulateur, dans le domaine tant mélodique que formel. Le *parlando*, si rare dans l'opéra allemand, est employé à bon escient et de façon très réussie, le pathos wagnérien se trouve tempéré par une béatitude sentimentale à caractère populaire, et la séduction irrésistible de la valse viennoise coiffe le tout, s'introduisant anachroniquement dans cette comédie bourgeoise de la fin du baroque autrichien.

Les tendances néo-classiques de Richard Strauss trouvent ensuite leur expression la plus pure dans *Ariadne auf Naxos* (*Ariane à Naxos*). Cette œuvre est le produit d'un humanisme moderne qui, teinté d'un symbolisme souvent très peu scénique, remplit à partir de là tous les livrets que le poète viennois Hofmannsthal écrivit pour son ami (aux idées souvent bien arrêtées). Les formes fondamentales du vieil opéra italien — *buffa* et *seria* — sont emmêlées avec énormément d'esprit dans *Ariane*. La solennelle apothéose finale de Bacchus et Ariane rappelle que cette œuvre maîtresse d'un classicisme néo-romantique a, malgré tout, été composée par un wagnérien. Primitivement, *Ariane à Naxos* devait servir d'épilogue au *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Plus tard, pour des raisons purement pratiques, la comédie de Molière fut remplacée par un autre prologue sur le théâtre, dans lequel Strauss développe un nouvel art du *parlando*, demeuré unique dans la musique allemande.

Après *Ariane*, Strauss a, toujours à nouveau, varié les différents styles de ses précédentes œuvres théâtrales, sans vraiment trouver quelque chose de neuf, et sans jamais les égaler dans la plénitude et la plasticité de leur inspiration. Il suffira de citer les plus connues : *Die Frau ohne Schatten* (*la Femme sans ombre*, 1919), *Die ägyptische Helena* (*Hélène d'Égypte*, 1928, nouvelle version en 1933), œuvres qui, toutes deux, ne sont pas viables en raison de leur symbolisme confus, et *Arabella*, une variante bourgeoise quelque peu vermoulue du *Chevalier à la rose*. Après la mort de Hofmannsthal, et si

l'on excepte *Die schweigsame Frau* (la Femme silencieuse) de Stefan Zweig, Strauss ne trouve qu'une seule fois encore un livret dans lequel son art, qui devenait de plus en plus maniéré, pût se déployer librement. Il s'agit de la ravissante comédie *Capriccio* (1941), qui traite du vieux cas de conscience qui se pose aux auteurs d'un opéra : savoir qui, du texte ou de la musique, doit l'emporter. Ce livret a été écrit par Clemens Krauss, l'excellent interprète de Strauss. Durant les dernières années de sa vie, quand sa gloire fut universelle, s'enthousiasmant de plus en plus pour la simplicité mozartienne, Strauss composa encore quelques œuvres instrumentales, comme les *Concertos* pour cor et pour hautbois, et les *Métamorphoses* pour vingt-trois instruments à cordes, adieu résigné au monde de la « belle apparence » dont Richard Strauss fut l'adepte sa vie durant et qui disparut avec lui pour toujours.

Sûr et plein de lui-même, Strauss se plaça toujours en dehors des problèmes intellectuels et moraux de notre temps, et même en dehors des problèmes de plus en plus annonciateurs de crise de son art. Il ne voulait rien savoir des gigantesques révolutions qui transformaient l'art musical depuis 1910 et qui sont associées aux noms de Schönberg et de Stravinsky. Dans sa jeunesse il fut une forte tête, pleine d'idées, de feu, d'enthousiasme, et il fit beaucoup aussi pour assurer la situation matérielle des compositeurs. Plus tard, il n'eut que du dédain pour les jeunes de la nouvelle génération, qui l'approchaient pourtant toujours avec respect.

HANS PFITZNER

Les problèmes du romantisme musical finissant, en Allemagne, — du moins les problèmes se rapportant à l'âme de l'art et de l'artiste — s'expriment davantage dans l'œuvre de Hans Pfitzner, qui resta sa vie durant dans l'ombre de son contemporain Richard Strauss. A peine si son nom a passé les frontières de son pays, et pour cause ! Pfitzner était un chercheur toujours insatisfait et mécontent, sensitif, capricieux, d'un naturel sombre, hanté par l'idée de la mort, un lyrique du type tendre, mais secret et fermé au monde, en même temps qu'un polémiste passionné qui se mêla aussi, de façon

très malheureuse, aux luttes politiques. En fait, la gaieté ne lui était pas étrangère, mais, chez lui, elle semble factice et manquant de naturel, quelquefois même puérile. Sa musique se complaît dans les teintes grises. Dans les domaines qui lui sont propres, elle est d'une puissante originalité, attachante et saisissante souvent. Ses *Lieder*, sa cantate d'Eichendorff au titre provocateur *Von deutscher Seele* (*De l'âme allemande*) et l'oratorio *Das dunkle Reich* (*l'Empire obscur*) comptent parmi ce que le romantisme allemand finissant a produit de plus pur. Et dans le drame féerique *Die Rose vom Liebesgarten* (*la Rose du jardin d'amour*), au symbolisme passablement embrouillé, on trouve des pages dont l'atmosphère, subtilement accordée à la nature, peut même faire penser à un Debussy allemand.

L'œuvre la plus importante de Pfitzner est la légende musicale *Palestrina* (1912). Ce drame, dont un artiste créateur est le héros, représente, dans le cadre d'un épisode, aussi touchant que peu historique, du concile de Trente, le destin spirituel de Pfitzner lui-même et sa mélancolique transfiguration. Pfitzner se sentait le dernier véritable maître de la musique et se croyait (comme Palestrina dans son interprétation légendaire) obligé de sauver l'art dans un monde ayant perdu son âme. Il est étrange de voir ce musicien, si pénétré de l'authenticité du romantisme allemand, s'ouvrir parfois, dans son *Palestrina*, à un domaine sonore qui, par son harmonie modale surtout, laisse pressentir certains aspects du développement de cette « musique moderne » qu'il a combattue avec tant de passion. C'est un signe, parmi d'autres, des contradictions internes d'une personnalité considérable.

En dehors de celles de Strauss et de Pfitzner, on trouve dans la musique dramatique allemande bien d'autres œuvres qui eurent du succès. Nous pensons à *Tiefland*, œuvre souvent jouée du célèbre pianiste Eugen d'Albert, et à *Mona Lisa* de Max von Schillings. À côté de ces pâles rejetons véristes de Strauss, *Ilsebill*, œuvre du Suisse Friedrich Klose, qui fut élève de Bruckner et appartint à l'éphémère « École de Munich », a plus de valeur. Comme autre représentant de cette école, il faut citer Walter Braunfels, qui fut pendant de longues années directeur de l'École supérieure de musique de Cologne.

Il se situe entre Strauss et Pfitzner et eut son heure de vogue avec l'opéra *Die Vögel* (les Oiseaux), d'après Aristophane.

GUSTAV MAHLER

Tout ce que la personnalité de Gustav Mahler présente de déchiré et de contradictoire met en évidence la crise d'une époque et de l'homme qui la vit de façon bien plus accusée que l'individualité d'un Pfitzner. La crise de l'époque consiste à tenter de reconquérir la grandeur intérieure par le gigantisme des moyens extérieurs. La crise de l'homme, c'est d'essayer de surmonter le déchirement de l'âme et la détresse spirituelle en s'abandonnant de tout son être au désir de communion avec la nature éternelle. Gustav Mahler est élève de la nature. Il tend une oreille ravie au chant des oiseaux, au doux bruissement des feuillages. Mais il est aussi élève de la psychanalyse moderne, qui fouille avec une rage démoniaque dans ses souffrances intérieures. Son œuvre musicale allie un touchant enthousiasme pour la nature aux tourments d'une âme qui se confesse, juxtapose la poésie et le grotesque, l'ironie et le pathos. Sa musique est la confession d'un homme, produit de la civilisation, qui aspire à Dieu, à la nature et à la pureté virginale. Cette confession est d'essence noble, authentique, saisissante, quelquefois bouleversante (comme dans *Das Lied von der Erde*, (le Chant de la terre), que l'on pourrait appeler l'adieu résigné de l'homme moderne au beau rêve du romantisme). Mais les moyens employés ne sont pas toujours d'une pureté exemplaire. N'oublions pas que la carrière de Mahler fut celle d'un chef d'orchestre d'opéra qui, après avoir passé par de petits théâtres de la monarchie austro-hongroise, eut des situations importantes à Prague, Leipzig, Budapest et Hambourg, avant de devenir, pour dix ans (de 1897 à 1907) directeur de l'Opéra de Vienne, fonction qui permettait l'exercice d'un pouvoir réel très étendu. Ces dix années viennoises furent les plus glorieuses, les plus brillantes de la vie de Mahler. S'adonnant passionnément et sans restriction à la cause de la musique, d'une sévérité inexorable envers la négligence, la routine et l'irrespect de l'art, il porta l'Opéra de Vienne à un niveau qui ne fut atteint, beaucoup plus tard, que par Karajan. Mais ses qualités

lui valurent, comme à Karajan, des ennemis dont la haine était absolue, implacable. Au bout de dix ans, Mahler, résigné, abandonna son activité viennoise et alla diriger chaque année aux États-Unis. Dans sa vie, c'est là un autre trait typiquement « moderne ». Il dit un jour : « Sur le plan humain, je suis prêt à toute concession, sur le plan esthétique, je n'en fais aucune. » On se représente facilement l'effet produit par cet homme dans l'atmosphère marécageuse et le milieu si corruptible du monde musical de Vienne.

Mahler n'avait le temps de composer que pendant ses vacances d'été, qu'il passait toujours en Autriche. Durant ces mois, loin des manifestations publiques de la vie musicale (auxquelles il tenait cependant par toutes les fibres de son être), cet homme à la fois sceptique et croyant se réfugiait dans son univers spirituel. Mû par une nostalgie d'une extraordinaire puissance des enchantements romantiques, il s'inventa un univers panthéiste, auquel il tenta de donner une forme musicale : il tendait toujours vers ce qu'il y a de plus élevé. Il voulut faire la synthèse de Beethoven, Bruckner et Wagner. Mais il resta malgré tout le chef d'orchestre qui composait. De là le dualisme de sa musique, la contradiction entre le sentiment authentique de l'âme de l'artiste et la sentimentalité de sa réalisation sonore, la contradiction entre un « vouloir » grandiose et une forme qui est plus un assemblage qu'une véritable construction. Caractéristique est son attachement à la douteuse collection de chansons « populaires » *Des Knaben Wunderhorn* (le Cor magique). On sait que cette collection n'est pas authentique; les poèmes en sont contrefaits dans le « sentiment populaire ».

Alma, la femme de Gustav Mahler, écrit dans ses mémoires :

Il était le type parfait de l'égocentrique. Il avait une volonté inflexible, qu'il faisait triompher partout et toujours, grâce à son irrésistible pouvoir de suggestion... Jamais, à aucun moment ne s'arrêtait le moteur géant qu'était l'esprit de Mahler. Il ne profitait de rien, ne se reposait jamais. Par le pouvoir absolu qu'il exerça pendant des années, et à cause d'un entourage qui lui était soumis corps et âme, il finit par accéder, solitaire, à une voie qui l'isola complètement de ses contemporains. L'orgueil que lui inspirait la conscience de

son propre « moi » était tel, qu'il parlait même à ses amis comme on harangue une foule. Des tournures du genre : « Et moi, je vous le dis à vous tous », alors qu'il ne s'adressait qu'à un seul interlocuteur, lui étaient habituelles.

Ce « Et moi, je vous le dis à vous tous » pourrait aussi être placé en exergue à son œuvre qui comprend, outre des *Lieder* (avec piano ou orchestre), essentiellement neuf *Symphonies* (comme l'œuvre de son maître Bruckner). On sent le prédicateur qui, par la force de sa parole, voudrait étouffer les tourments de sa propre âme, tant dans les symphonies purement instrumentales (les I^{re}, V^e, VI^e, VII^e et IX^e) que dans celles qui se servent de la parole pour préciser leur message, comme la II^e, avec sa prodigieuse vision de la Résurrection, la III^e, qui se livre avec délices à une sorte d'exaltation romantique de l'amour et de la nature, la IV^e, où la joie de gagner le ciel s'exprime avec une innocence tout enfantine, et enfin la VIII^e, la *Sinfonie der Tausend* (*Symphonie des Mille*), où Mahler combine, dans une gigantesque accumulation sonore, l'hymne ambrosien *Veni Creator Spiritus* et la scène finale de la seconde partie du *Faust* de Goethe.

Malgré la grandeur éthique et humaine de l'œuvre de Mahler, son importance historique réside surtout dans l'enrichissement qu'il a apporté au traitement de l'orchestre. Mahler a ouvert à la musique symphonique le domaine du grotesque et du bizarre. A l'opposé de Richard Strauss, qui recherchait malgré tout des sonorités épanouies et compactes, Mahler a individualisé de plus en plus les instruments de l'orchestre géant du romantisme finissant. Il le fit dans l'intention d'affiner et de différencier toujours davantage le travail thématique. Dans *le Chant de la terre* et dans la IX^e *Symphonie*, Mahler se rapproche de cette libre polyphonie instrumentale que Schönberg réalisera plus tard.

Mahler n'est pas seulement le plus intéressant, mais aussi le plus « moderne » des grands compositeurs allemands du romantisme finissant. Ce n'est pas un hasard si Arnold Schönberg dédia son *Traité d'harmonie* (1911), qui annonce la fin de l'harmonie fonctionnelle, à celui de qui il dit un jour : « Je crois de façon ferme et inébranlable que Mahler a été un très grand homme et un très grand artiste, l'un des plus grands. »

MAX REGER

A côté de Richard Strauss, le cosmopolite, et de Gustav Mahler, le romantique par essence et par excellence, se situe la personnalité très différente, mais non moins intéressante, de Max Reger, malheureusement trop tôt disparu. Il est le seul qui, aux temps postwagnériens, proclama sans ambages sa fidélité à la tradition des maîtres anciens que, du vivant de Wagner, seul Johannes Brahms avait maintenue. « Je peux dire en toute conscience, écrivit Reger un jour, que de tous les compositeurs vivants je suis peut-être celui qui a le plus de contacts réels avec les grands maîtres de notre si riche passé. » A la musique à programme de son époque, soumise à la littérature et axée sur la splendeur des couleurs orchestrales, il oppose les formes artisanales de la musique « pure », et à l'orchestre moderne le son presque oublié des instruments à clavier, l'orgue et le piano. Son origine et son éducation lui facilitèrent l'accès à cette voie du renoncement : il était issu d'une famille d'instituteurs de la Haute-Bavière, et son premier maître, Adalbert Lindner, l'éleva dans un esprit conservateur très sévère. Il ne put prendre pied à Munich, mais trouva à Leipzig, la ville de Bach, si riche de traditions, de sérieux et tangibles encouragements venant de Karl Straube, le jeune *cantor* de Saint-Thomas. Plus tard, Reger fut chef de l'orchestre de Meiningen, que Hans von Bülow avait formé d'une façon exemplaire pour l'interprétation de la musique classique, et termina sa vie si brève et si incroyablement productive comme directeur musical de l'université d'Iéna.

Quelle carrière modeste en comparaison de la carrière mondiale d'un Strauss ou d'un Mahler ! Ce fut une carrière dans la tradition de celle de Jean-Sébastien Bach, qui représentait pour Reger « le commencement et la fin de toute musique ». Reger alla nettement plus loin que Brahms dans son travail de restauration. Il voulait renouveler la grande tradition de la vieille polyphonie allemande. Il sauta tout le XIX^e siècle pour retrouver les « aïeux ». Grâce à son tempérament créateur et à son immense savoir, il insuffla une vie nouvelle et un sens nouveau aux formes classiques de la sonate, de la fugue,

de la suite et de la variation, qui, au cours du xix^e siècle, étaient devenues des exercices secs et démunis de fantaisie à l'usage des élèves compositeurs.

La musique de Reger est d'esprit nettement conservateur, sans pour cela être académique. Elle vibre d'une passion qui transporte l'auditeur des sentiments les plus élevés aux sentiments les plus sombres, et pousse les oppositions dynamiques jusqu'à leurs limites extrêmes. Reger est un homme de son temps, son âme est l'âme déchirée de conflits du romantique « fin-de-siècle ». Mais l'expression de ces conflits, il veut l'insérer de force dans le cadre des sévères formes anciennes. De là, le caractère ambigu de sa musique : de forme traditionnelle, farcie d'artifices de composition et de ruses d'écriture, elle révèle une sensibilité souvent exacerbée, aussi bien par son instabilité chromatique et son écriture harmonique surchargée que par la nervosité dynamique et le souffle court de son inspiration mélodique. Sa musique aspire à un maintien et à un équilibre classiques, et est en même temps démesurée; elle tend à l'ordre tout en apportant bien de la confusion. Ce n'est pas un hasard si le meilleur de Reger se trouve dans des variations, où il était tenu par un thème mélodique donné : dans les imposantes *Variations* pour piano sur un thème extrait d'une cantate de Bach, qui font presque éclater le cadre de l'instrument, dans les « modifications » pianistiquement très brillantes d'un thème de Telemann, le concurrent de Bach à l'église Saint-Thomas de Leipzig, dans les *Variations* pour orchestre sur une mélodie extraite d'un *Singspiel* de Johann Adam Hiller, un contemporain de Mozart, et avant tout dans les *Variations* sur la ravissante structure mélodique que Mozart a variée lui-même dans sa *Sonate en la majeur* pour piano. Il suffit de comparer cette œuvre, probablement la meilleure de Reger, avec les variations de Mozart, pour remarquer combien le premier est en réalité loin de l'esprit classique.

L'activité créatrice de Reger peut se décomposer en trois périodes. La première, préparatoire, suit les traces de l'académisme romantique; la seconde est placée sous le signe de l'extrême tension du *Sturm und Drang* : c'est là que se placent les grandioses *Fantaisies et Fugues* pour orgue, sur B-A-C-H et sur l'*Enfer* de Dante,

un grand nombre d'œuvres de musique de chambre, des *Concertos* démesurés pour piano et pour violon et le *Prologue symphonique*, non moins surchargé. A la fin de cette période se situe la composition du *Psaume C*, aux inquiétantes masses sonores superposées en contrepoint. La troisième et dernière période (à peu près à partir de l'opus 100) se caractérise par une accalmie de la tension intérieure et par un certain allègement de la trame contrapuntique, jusqu'alors très serrée. C'était là, pour une bonne part, le résultat des expériences pratiques qu'avait faites Reger en travaillant avec l'orchestre de la cour de Meiningen. En plus des *Variations sur un thème de Mozart*, plusieurs *Suites* pour orchestre datent de cette époque, parmi lesquelles une suite de musique descriptive inspirée par des tableaux du peintre suisse Arnold Böcklin, et les deux derniers *Quatuors à cordes*, en *mi bémol* et en *fa dièse*, la somme de l'œuvre de Reger.

L'œuvre de Reger est d'une importance capitale pour le développement récent de la musique allemande. Sans lui, Hindemith serait tout aussi inconcevable que Schönberg sans Gustav Mahler.

Heinrich STROBEL.

BIBLIOGRAPHIE

- ROLLAND, R., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908.
 WOLF, H., *Critiques musicales*, Leipzig, 1911.
 NIEMANN, W., *La musique depuis R. Wagner*, Berlin, 1913.
 DECSEY, E., *Hugo Wolf*, Berlin, 6^e éd., 1919.
 BEKKER, P., *Symphonies de Gustav Mahler*, Berlin, 1921.
 BRUCKNER, A., *Recueil de lettres*, Regensburg, 1924.
 PFITZNER, H., *Recueil d'écrits*, Augsburg, 1926.
 MERSMANN, H., *La musique moderne depuis le romantisme*, Potsdam, 1927.
 MOSER, H. J., *Histoire de la musique allemande*, 3^e vol., 2^e éd., Stuttgart, 1928.
 REGER, M., *Lettres d'un maître allemand*, Leipzig, 1928.
 REGER, E., *Ma vie avec et pour Max Reger*, Leipzig, 1930.
 REGER, E., *Nouveaux Bréviaires Max Reger*, Bâle, 1948.
 GYSI, F., *Richard Strauss*, Potsdam, 1934.
 ABENDROTH, W., *Hans Pfitzner*, Munich, 1935.
 BUSONI, F., *Lettres à sa femme*, Leipzig et Zürich, 1935.

STEIN, F., *Max Reger*, Potsdam, 1939.

LANDOWSKI, W. A., *Histoire universelle de la musique moderne, 1900-1940*, Paris, 1947.

MAHLER, A., *Gustave Mahler, souvenirs et lettres*, Amsterdam, 2^e éd., 1949.

STRAUSS, R., *Réflexions et Souvenirs*, Zürich, 1949.

STRAUSS, R. et ROLLAND, R., *Correspondance, fragments de journal*, Paris, 1951.

STRAUSS, R., *Correspondance avec Hugo von Hofmannsthal*, Zürich, 1952.

GIACOMO PUCCINI

AUCUNE œuvre au cours des soixante dernières années n'a, autant que celle de Giacomo Puccini, défrayé la chronique théâtrale par l'enthousiasme et l'hostilité qu'elle a suscités : aucune n'a inspiré parmi les artistes et les critiques des dernières générations tant d'apologistes et de détracteurs. L'exceptionnelle diffusion, la popularité qu'ont connues la plupart des œuvres de Puccini dans tout le monde civilisé servent d'arguments aux thèses des deux parties adverses. Les uns affirment qu'un semblable pouvoir de diffusion, que cette appréciation universelle constituent une des preuves les plus sûres de la valeur de l'œuvre, de son essence artistique; les autres répliquent que cet enthousiasme indiscriminé pour Puccini se développe en raison inverse de la culture générale du public, montrant par là qu'il ne s'agit que d'un plaisir purement sensuel, que cette œuvre laisse les sentiments à l'état brut sans qu'ils aient fait l'objet d'une sublimation artistique; et si l'on retient les mélodies de Puccini faciles à fredonner, c'est qu'elles ne sont pas vraiment structurées, que, loin de posséder une vie propre, elles sont plutôt voisines de la ritournelle et des airs de danse qu'on croit toujours avoir déjà entendus quelque part.

De telles argumentations sont vaines, inutile de le souligner, et ne font qu'obscurcir le jugement. La connaissance des réactions du public à l'œuvre d'art est un élément presque superflu de l'examen critique : c'est à l'historien qu'elle sera utile au même titre que la connaissance du milieu culturel, du climat historique et géographique du pays où l'œuvre fut créée.

Il convient donc, sans idées préconçues, de reprendre l'examen de l'œuvre de Puccini, maintenant assez éloignée dans le temps pour que nous puissions l'embrasser d'un seul regard et distinguer les traits fondamentaux et permanents des traits contingents et superficiels.

Il n'est guère d'histoire de l'opéra qui ne fasse mention, au début du siècle dernier, d'une nouvelle école, le *vérisme*. Expression heureuse qui fit fortune puisqu'elle fut adoptée par tous les musicologues qui, naturellement, associent Puccini ainsi que d'autres à ce nouveau mouvement. Or, l'époque où l'on s'accorde à faire naître le *vérisme* musical, et même la suivante, nous paraissent totalement dépourvues d'événements significatifs dans le domaine de l'opéra. C'est pourquoi, procédant à un examen objectif et désintéressé des œuvres théâtrales écrites par des compositeurs italiens entre 1880 et 1900, nous sommes amené à nous demander quels sont les caractères qui les différencient des œuvres précédentes et qui pourraient justifier les commentaires des critiques : nous pensons aux traits essentiels qui permettent de dégager la physionomie de cette nouvelle école. Et avant tout, que doit-on entendre par *vérisme* musical ? En France, on appela « *véristes* » les compositeurs qui prirent pour thèmes les romans naturalistes ou des œuvres du même genre. C'est donc le livret plus que la musique qui justifie l'étiquette de *vériste*, et le livret en tant que trame, sujet au sens restreint du mot, en deçà de son développement artistique. La reproduction du vrai n'a rien à voir avec l'art ; l'imagination de l'artiste s'empare du fait divers qui passe alors de la réalité de la vie à celle de l'art : il reste vrai, il existe, mais dans un univers différent.

Que dire alors de la musique ! La musique *vériste* serait tout au plus faite d'onomatopées, elle reproduirait les sons existant dans la nature et perdrait toute valeur esthétique. D'autre part, si nous examinons les produits de ce prétendu *vérisme* musical, nous nous apercevons bien vite que loin d'être la reproduction fidèle du comportement extérieur de l'homme, reflet de tel ou tel sentiment dont il est la proie, ils se caractérisent par la même exubérance, la même stylisation qui, dans toute œuvre d'art, sont le fruit d'une émotion sincère. Quant à Puccini, il ne nous semble pas que son œuvre, pas plus que celle de tout autre, ait, vers 1890, marqué un tournant dans l'histoire du drame musical : disons plutôt qu'il a su adapter à l'opéra certaines de ses aspirations, sans toutefois en modifier la structure générale qui reste conforme au modèle reconnu en cette deuxième moitié

du xix^e siècle. Il faudra attendre un Pizzetti, un Malipiero, un Alfano (pour ne citer que des compositeurs italiens), auteurs de grande culture, conscients de leur rôle historique, avant d'assister à l'élaboration et à la réalisation plus ou moins complète, selon les idées et l'envergure de chacun, de ce nouvel idéal du drame musical du xx^e siècle. Le drame musical de Giacomo Puccini est sans conteste encore un drame romantique, mais l'élan romantique, s'exprimant entre les frontières de ce nouveau milieu bourgeois, a dû s'apaiser et renoncer à l'exubérance qui l'animait et le rendait créateur. De romantique, il ne reste plus guère que l'enveloppe, le décor qui sert de toile de fond — ô ironie du sort! — à l'évocation de la plus médiocre et paisible des existences. Ce romantisme décadent, ce romantisme bourgeois est l'un des traits les plus marquants de la production artistique de l'époque où Puccini écrivit ses premiers opéras. On le retrouve dans le poème dramatique pseudo-historique de Pietro Cossa, dans le théâtre moyen-âgeux de Giacosa, dans le drame bourgeois de Paolo Giacometti et plus tard dans la comédie et le roman bourgeois de Gerolamo Rovetta. Le héros romantique se rapetisse, descend du pinacle où l'avaient porté ses créateurs, se mêle aux gens de la rue, abandonne le ton déclamatoire, modère ses gestes, maîtrise les battements de son cœur magnanime; à première vue rien ne nous le fait distinguer des autres, si ce n'est peut-être l'incorrigible manie qu'il a d'aimer de façon désintéressée, voire de se sacrifier par amour, de désirer le perfectionnement d'autrui, de persécuter les méchants jusqu'à ce qu'ils aient expié leurs forfaits, et d'accomplir toutes ces nobles actions dans un cadre bien particulier qui colore chacune de ses attitudes et les met en relief. Ce personnage possède, à des degrés variés, un tempérament romantique aussi bien que bourgeois, qui s'affirme et se révèle au gré de l'action dramatique; tel qu'il est, il satisfait pleinement le goût du public italien du dernier quart du xix^e siècle, celui des grandes villes où le développement industriel et commercial est plus sensible, et avant tout le public milanais. (Rappelons en passant que la formation de Puccini peut être qualifiée de milanaise, non pas tant à cause de son éducation musicale qu'il acquit au Conservatoire de cette ville ni parce que

la capitale lombarde eut droit à la primeur de ses œuvres de jeunesse, mais surtout à cause de l'affection qui, toute sa vie durant, lia Puccini à la ville de ses éditeurs; il voulut toujours y avoir un pied-à-terre et y fit de fréquents séjours.) Ce type de personnage gagne en popularité à mesure que s'atténuent les échos de la lutte menée pour l'indépendance et l'unité italienne et que les nouvelles générations grandissent dans l'aisance, le confort de cette vie facile grâce aux richesses nouvellement acquises. Les sonneries des fanfares patriotiques ne sont plus qu'un lointain souvenir et appartiennent déjà à la légende : l'œuvre de Verdi lui-même ne trouve plus chez le public l'écho qu'elle éveillait quarante ans auparavant. (On sait combien les opéras de Verdi, du Verdi ouvertement romantique, celui de *Rigoletto*, du *Trovatore*, de *la Traviata*, etc. ont connu un véritable déclin auprès du public dit cultivé entre les années 1880 et leur récente réapparition sous la baguette de Toscanini; ceci est vrai aussi pour ses derniers opéras, depuis *Simon Boccanegra*, représenté en 1881, jusqu'à *Otello* et *Falstaff* dont le succès et la diffusion restent aujourd'hui encore fort limités.) Le drame musical de Verdi cède le pas au drame musical de Puccini où l'idéal romantique transparaît juste assez pour ne pas agiter le paisible spectateur qui peut néanmoins, s'il le veut, se reconnaître dans l'un ou l'autre des personnages, voire s'identifier à lui. Le héros de l'opéra de Puccini, débarrassé de son costume, soustrait aux lumières de la rampe et aux illusions de la scène, ramené à son essence, à sa psychologie élémentaire, est l'homme moyen, celui qu'on trouve en majorité dans tous les publics, celui chez qui vices et vertus s'équilibrent de manière plus ou moins stable mais pour s'affadir jusqu'à la dégénérescence; chez qui la tendresse tient lieu de passion, la tristesse de douleur, chez qui enfin le compromis est préféré à la révolte.

D'où la nécessité, que Puccini ressentit très vivement et qu'il réussit toujours à satisfaire, de créer en premier lieu l'atmosphère; celle-ci une fois rendue de façon suggestive, il lui suffirait d'y introduire ses personnages habituels, au succès déjà éprouvé, pour les voir acquérir une individualité plus artificielle qu'intime, propre cependant à justifier leurs gestes et leurs actions. L'autre nécessité qui s'imposa à l'auteur fut celle de varier cons-

tamment l'atmosphère, de changer de pays et de porter son choix sur les plus lointains; le dépaysement ne serait pas nécessairement géographique mais résulterait des mœurs, de la psychologie, de la couleur, assurant ainsi une apparente diversification entre les personnages qui, sans cette précaution, eussent donné l'impression d'être toujours les mêmes. Le soin que Puccini apporta à l'étude des us et coutumes, des paysages, du folklore, du pays où devait se dérouler une œuvre future nous prouve l'importance qu'il attachait à cette première phase de son travail; cette préparation du terrain fut pour lui capitale. Lorsqu'il entame la composition de la *Tosca* qui, du point de vue de la couleur locale, est peut-être la moins révélatrice de ses œuvres, Puccini s'adresse à un ami romain et lui demande conseil à propos du finale liturgique du I^{er} acte. Plus tard il se rend lui-même à Rome et, à l'aube, écoute du Château Saint-Ange le concert des cloches avoisinantes qui inspirera le prélude du III^e acte de ce même opéra. Pour *Madame Butterfly*, c'est à la très courtoise ambassadrice du Japon à Rome qu'il a recours. Elle lui procure des mélodies japonaises. Pour *la Fanciulla del West* il écrit, entreprend des recherches, s'informe, rassemble, par le truchement de professeurs et d'amis, des extraits de chansons du folklore autochtone américain. On pourrait multiplier les exemples montrant combien Puccini apporte de soin et de souci à la mise au point d'une atmosphère adaptée à son œuvre, et combien il est conscient de la nécessité de varier cette atmosphère d'un opéra à l'autre, de l'Allemagne romantique et fabuleuse des willis à la France du XVIII^e siècle dans *Manon*, du milieu parisien de *la Bohème* à la Rome papale, du Japon à la Californie, du monastère du XVII^e siècle à la Florence médiévale, à la Chine de Carlo Gozzi et des masques.

Puccini, on le sait, a fait usage du leitmotiv, un usage bien personnel, sans doute, fort étranger par l'esprit et la manière à celui qu'en fit Wagner; le leitmotiv de Puccini demeure mécanique, extérieur, comme surajouté au personnage à qui il échoit : symbole évident mais qui n'est pas lié à la situation. Or chez Puccini, ce que l'on pourrait appeler les thèmes-atmosphères sont plus nombreux et ont sans conteste plus d'importance que les thèmes-personnages. Chaque œuvre, presque sans

exception, débute par un court prélude instrumental, d'ordinaire quelques mesures, souvent moins encore, qui précèdent le lever du rideau. De toute évidence le compositeur se désintéresse totalement de ce qui n'a pas pour objet de souligner un geste ou un jeu de scène, c'est-à-dire de la musique, expression de sentiments; néanmoins ces quelques mesures, habituellement sous forme d'une brève incise répétée deux ou trois fois avec ou sans variantes, lui semblent nécessaires à introduire le spectateur dans le climat, elles sont la clé de toute l'œuvre dont elles révèlent le ton général, les aspects sur lesquels l'auteur veut attirer l'attention du public. Dans la *Tosca*, ce seront trois mesures ($3/2$ fortissimo) exécutées par l'orchestre tout entier; les trois accords de *si bémol*, de *la bémol* et de *mi* représentent, dit-on, le thème de Scarpia; de fait, ils réapparaîtront chaque fois qu'il sera question de ce sinistre personnage ou qu'il sera présent en scène.

Je crois cependant ne pas m'écarter de la vérité en disant que ce motif musical renferme toute l'essence tragique de l'œuvre. Il est comme une brève lueur jetée sur ce monde de ruse, d'hypocrisie, de terreur et de cruauté dont le drame de Sardou n'a représenté qu'un des aspects. Et ici il convient de reconnaître que Puccini est passé maître dans l'art de découvrir le trait musical précis, extrêmement ramassé et schématique qui, sans équivoque, placera incontinent le spectateur dans la juste perspective. *Madame Butterfly* s'ouvre sur un petit prélude, un peu plus long que d'habitude, construit par imitation d'un thème vigoureux donné par les violons — le thème est ensuite repris fréquemment dans l'opéra sans référence à un personnage particulier : nous avons donc affaire, dans ce cas, à un thème-atmosphère qui, dans l'esprit de Puccini, doit suggérer, de façon presque onomatopéique, la légèreté, la rapidité, la grâce du monde de Tchio Tchio-san, faite de mouvements raccourcis et de poses délicates, contrastant avec le langage et la démarche des Yankees, rude, lente, et un peu fanfaronne. Ce thème que l'auteur exploite tout au long de l'œuvre avec beaucoup d'adresse, sans jamais renoncer ou presque à la forme canonique, est un des plus typiques et des plus heureux de sa production. Dans toute la première scène de l'opéra japonais Puccini manie le ton

et la couleur avec une justesse et une mesure qu'il n'atteindra, selon nous, dans aucune autre œuvre. Ce que nous avons dit des préludes s'applique également aux thèmes que l'on retrouve dans le corps de l'œuvre. Parfois, le compositeur se sert du motif musical comme d'une toile de fond, d'un écran sur lequel il projetterait des ombres. Je pense surtout au grondement sourd des basses qui, dans *Il Tabarro*, accompagne le duo d'amour entre Giorgetta et Luigi : motif repris avec obstination, à tous les tons, sous un chant avec lequel il n'a aucun lien ; nous indiquions plus haut le but de cette insistance : celui de graver dans l'esprit du spectateur les images et les couleurs de cette toile de fond.

Plus que le pénible labeur nécessaire à la maturation de l'œuvre, ce sont les exigences extrêmes et bien connues de l'auteur en matière de livret qui expliquent l'intervalle entre l'apparition d'un opéra et du suivant. On sait que Puccini utilise une grande partie de ces temps morts à rechercher des sujets appropriés, à s'entretenir avec les auteurs de tel ou tel détail du livret, à les persuader de l'adapter en tenant compte de ses exigences qu'il expose de façon péremptoire. Homme calme et pondéré, d'un esprit pénétrant, il avait conscience de l'ampleur et des limites de ses possibilités et connaissait les raisons de sa bonne fortune ; il maintint donc tout au long de sa carrière la même position d'intolérance quant aux services que devait lui rendre un livret d'opéra. Il ne décida jamais au hasard, ne nourrit pas d'illusions stériles et, ayant atteint l'âge mûr, sut tirer profit de ses expériences de jeunesse ; il sut résister aux enthousiasmes et aux découragements faciles, comme à la tentation de s'entourer de collaborateurs illustres. A la différence de Mascagni qui entreprit sans succès d'adapter un poème de d'Annunzio parfaitement contraire à l'esprit et à la forme de son art, Puccini, après mûre réflexion, mais en toute sérénité, renonça à s'inspirer d'un autre poème dramatique que d'Annunzio avait mis à sa disposition (*la Croisade des Innocents*). Si d'autres compositeurs, par conviction personnelle ou désir de suivre la mode, recherchèrent la collaboration d'artistes d'une valeur et d'un renom comparables au leur, afin de rehausser leur prestige, Puccini demeura fidèle au librettiste traditionnel, prompt à se soumettre à la volonté

du compositeur, agréable versificateur et surtout grand connaisseur des réactions et des goûts du parterre. Tandis que le septuagénaire Verdi, découvrant un poète aux sentiments et aux images délicates comme Arrigo Boïto, comprit qu'il avait trouvé là un collaborateur précieux (lui qui avait travaillé sur des livrets de Piave, Cammarano et autres poètes de ce genre) et n'en voulut plus d'autre, Puccini, au contraire, remplaça d'abord Illica par l'auteur de certaines compositions populaires vantant les bienfaits des produits pharmaceutiques et plus tard par Adami et Forzano, écrivains qui ne pouvaient guère s'imposer par l'originalité de leurs idées dans ce travail de collaboration. Au demeurant, aucun poète digne de ce nom ne pouvait servir la cause de Puccini et de son art. Un poète dramatique est créateur de personnages, il sait les camper en quelques traits avec la rapidité que le théâtre exige, il met en opposition en les accusant des sentiments qu'il a nettement dégagés et exprimés. L'art de Puccini consiste au contraire à fondre les caractères dans la couleur ambiante, c'est-à-dire dans l'atmosphère spéciale que crée l'action dramatique et qu'il sait pouvoir évoquer avec succès. Entre tous les traits, entre toutes les données psychologiques qui composent d'ordinaire un personnage, Puccini choisit ceux qui cadrent avec sa conception et c'est pourquoi de *Manon* à *Turandot* (à part les œuvres plus brèves, *Suor Angelica* et *Gianni Schicchi*), dédaignant tout livret original, il s'appuie sur le roman ou le drame où il puise à souhait dans l'abondance des lignes et des couleurs. Au fond, ce qui intéresse Puccini ce n'est pas la poésie du livret, sa valeur artistique, mais, pour s'exprimer de façon apparemment contradictoire, la poésie du sujet. La contradiction disparaît si l'on donne au mot de poésie le sens qu'il a pour le peuple : c'est-à-dire rien de plus que l'expression verbale du sentiment poétique, ce reflet pâle et illusoire dont le lyrisme semble éclairer le sujet, cette nuance de sentimentalisme, de langueur dont le grand public est friand et qu'il associe volontiers à la poésie. Mimi, Manon, Madame Butterfly sont en ce sens des créatures « poétiques », leur drame est « poétique » ; elles entretiennent la sensiblerie du spectateur, cette sorte d'émotion qui sans doute n'a rien à voir avec l'art et se manifeste, surtout chez les femmes, par des larmes

et des soupirs. Mais puisque c'est dans le sujet que réside la poésie, hommage soit donc rendu à Puccini d'avoir su le découvrir et le choisir.

Ainsi, c'est le sujet qui, *a priori*, par sa couleur dominante, son climat sentimental, inspire la musique; le travail d'approfondissement du personnage, auquel se livre le poète librettiste dans la réalisation artistique de son poème, semble à Puccini parfaitement superflu voire gênant. Arnaldo Fraccaroli, dans sa biographie presque officielle du compositeur, raconte à propos de *la Bohème* que Puccini écrivait une musique « en liaison et en accord avec le caractère de l'œuvre » puis se rendait chez les deux poètes (Giacosa et Illica) et leur disait : « Voilà la musique, à vous de trouver des vers qui lui ressemblent. » Il avait prévu qu'au moment de l'exécution devant le public les mots prononcés ne seraient pas tous audibles (cette indifférence est encore un reflet de sa conception toute personnelle de l'élaboration de l'œuvre musicale); son but était de faire comprendre les sentiments de ses personnages même à l'hypothétique spectateur qui n'aurait pas saisi un seul mot de leur dialogue ou qui serait atteint de surdité. Dès lors, à quoi bon s'efforcer d'exprimer de subtils états d'âme, la progression des sentiments, cet ensemble de traits psychologiques qui composent un personnage, rendent ses décisions logiques et crédibles, lui insufflent une vie véritable et riche ?

Clarté, rapidité, simplicité, telles sont pour Puccini les qualités du livret idéal; des personnages à une face du début à la fin de l'œuvre, ou bien (ce qui revient au même de notre point de vue) à deux faces qui sont complètement différentes et que l'auteur nous révèle chacune à leur tour, passant de l'une à l'autre avec rapidité et sans équivoque. Manon, femme passionnée et amoureuse frivole, Johnson bandit vertueux, Turandot d'abord impitoyable et inhumaine puis fragile créature en proie à la passion, appartiennent à cette seconde catégorie de personnages dont la complexité n'est qu'apparente. Mimi, Minnie, Madame Butterfly, Suor Angelica, Scarpia, Schicchi, sont à ranger dans la première.

Un véritable approfondissement de la psychologie de ses personnages aurait amené le compositeur à celui de l'expression musicale que l'on recherche vainement dans

toute son œuvre. « L'absence d'élaboration thématique dans un opéra, écrit Ildebrando Pizzetti, dans *Musiciستي contemporanei*, prouve que la sensibilité du compositeur est imperméable aux impressions infiniment variées que suscite la vie et par conséquent qu'il est incapable de vivre avec ferveur, d'une vie profonde et intense parce que riche d'innombrables impressions. » Cette absence d'élaboration thématique est du reste commune à bien des compositeurs d'opéra italiens de la fin du siècle : ceux-ci, inconscients des exigences de l'esthétique, ou désireux de masquer une véritable carence, affirment que le théâtre et la symphonie sont deux genres bien distincts et vont jusqu'à déclarer que tout ce qui est indispensable à l'écriture symphonique doit être rejeté par le théâtre. Puccini lui-même souscrit à cette argumentation bien qu'elle soit dépourvue de tout fondement historique et esthétique, il renonce, lui aussi, à exploiter les possibilités d'expression du thème musical, conçu non point comme simple ornement mais comme unité esthétique autonome, achevée, propre toutefois à se développer et revivre sous de multiples formes. Dans l'œuvre de Puccini la mélodie n'est pas une création autonome, elle ne trouve pas en elle-même son noyau central, l'*ubi consistam* auquel elle pourrait s'intégrer; elle se développe sans s'élargir, elle procède par phases, avec des variations plus ou moins heureuses dans l'aigu, suivant une ligne plus ou moins naturelle, mais elle ne possède pas une solide ossature rythmique d'où tirer sa force et sa vigueur, indépendamment de la couleur dont le compositeur sait l'entourer et l'embellir. Bâtir des variations sur une mélodie de Puccini est proprement impossible : elle ne résiste pas, elle se brise, ou, ce qui est pire, elle se dissout et de tous côtés se dérobe ou s'étire sans résistance par désagrégation de la matière dont elle est formée. Puccini le sait si bien qu'il ne tentera jamais d'utiliser comme thèmes ses trouvailles mélodiques; au contraire, pour les renforcer, loin de les isoler, il les répète à souhait, formant ainsi une chaîne dont chaque maillon contribue à la solidité de l'ensemble. Souvent, pour le rendre plus dense, il n'hésite pas à répéter le même motif mélodique, en le changeant de ton; nous en trouvons de nombreux exemples dans tous ses opéras, de *Madame Butterfly* à *Turandot* où l'épisode

de la mort de Liu, intéressant sous d'autres aspects, donne lieu à une répétition mélodique telle qu'il nous est permis de parler ici de décadence de l'art de Puccini.

Fausto Torrefranca, dans son fameux pamphlet de 1912, a qualifié l'œuvre de Puccini d'internationale. Internationale dans la mesure où l'auteur adopta des modes d'expression et des formes que les compositeurs d'opéras du XIX^e siècle avaient déjà révélés; il eut recours aux personnages et à l'atmosphère qui avaient déjà réussi à éveiller l'intérêt du public mondial; internationale enfin pour le talent avec lequel il sut introduire dans son œuvre des éléments nouveaux, d'acquisition récente, ce qui au premier abord semble infirmer les arguments de ceux qui l'accusent de provincialisme ou d'isolement. Si, comme l'affirment ses proches, Puccini fut en tant qu'homme un vrai Toscan, son œuvre cependant ne reflète guère ses origines : on y recherche en vain les traits savoureux qui, au XIX^e siècle, firent le renom de certaines pages de la littérature toscane comme des tableaux de ses peintres les plus remarquables : en vain y cherche-t-on l'éclat, le caractère dépouillé, et parfois l'économie des moyens qui caractérise certaines pages, alliés à cette désinvolture toute particulière, à ce sentiment de légèreté et de liberté dont est empreint le style de ces écrivains. Nous avons déjà indiqué combien le drame musical de Puccini est peu réaliste et à quel point le compositeur se soucie peu d'accuser les traits de caractère de ses personnages. Comment donc peut-on parler de vérisme à son sujet, comment l'associer à un mouvement artistique qui s'emploie à faire triompher le vrai, puisque rien dans son œuvre n'indique qu'il ait visé ce but ?

Contraint, encore jeune, de se fixer dans une région fort différente de la sienne par la nature des hommes et l'aspect même du paysage, Puccini artiste ne connut pas ce progrès lent et solitaire vers la maturité qui favorise l'assimilation des caractéristiques profondes du pays natal et leur recreation toute naturelle dans l'œuvre d'art. Cet homme, qui aimait la Toscane et souffrait d'en être éloigné, aspirait au fond de lui-même à découvrir des impressions nouvelles et insolites, cachait une âme inquiète avide d'aventures. Doté d'un esprit curieux et toujours en éveil, il fut un des rares compositeurs de sa

génération qui s'intéressât aux nouvelles tendances de la musique contemporaine : un des premiers à connaître l'œuvre de Debussy dont il imita un peu la manière dans *la Fanciulla del West* et dans d'autres œuvres, celle de Stravinsky dont on retrouve l'influence çà et là; par la suite, il manifesta de l'intérêt pour Schönberg lui-même et son *Pierrot lunaire*, effectuant le voyage de Viareggio à Florence dans le but précis d'entendre cette œuvre. Ce désir qu'il eut d'être autre que lui, est certainement louable, mais doit être rattaché à la facilité avec laquelle il emprunta et adapta (les traits d'emprunt étant choisis pour leur nouveauté plus que pour leur valeur); il constituerait même une preuve de la faiblesse de sa volonté d'homme et d'artiste, rarement orientée vers l'approfondissement et l'enrichissement de sa vie intérieure. Chez Puccini l'écriture musicale la plus complexe, les passages de ses œuvres les plus raffinés, ne révèlent pas de sa part une meilleure pénétration psychologique, une compréhension plus intime de la vie de ses personnages, mais seulement un don d'imitation fort sympathique qu'auraient pu lui envier certains de ses contemporains : c'est d'ailleurs pourquoi Puccini ne parvient pas à assimiler le vocabulaire d'emprunt à son langage propre et en tirer un moyen d'expression enrichi; il sait seulement avec goût et discrétion émailler ses phrases des vocables et des accents d'autrui.

De *Manon* à *Turandot* son langage ne s'enrichit guère, il s'appauvrit même à certains égards car, avec l'usage, les mots deviennent plats et sans résonance : la pauvreté de l'enchaînement des périodes, l'atrophie de sa syntaxe sont autant de lacunes qui ne passent plus inaperçues. Parfois, dans *Turandot* en particulier, Puccini cherche avec angoisse à se dépasser lui-même, car il se trouve confronté avec des personnages différents qui ne se laissent pas emprisonner dans la phrase musicale habituelle, mais se dérobent constamment sans révéler leurs pensées et leurs sentiments secrets : une lutte s'engage qui laisse l'auteur désarmé, qui le tourmente sans répit et l'épuise. Lorsque l'idée lui vint de composer un opéra sur un livret tiré de la légende de Carlo Gozzi, il ne se rendit certainement pas compte à l'origine de la difficulté qu'il aurait à reproduire de façon authentique la personnalité de l'héroïne. Il fut — comme toujours —

probablement séduit par l'atmosphère, le climat particulier dans lesquels baignait toute l'histoire habilement présentée par les librettistes; peut-être voulait-il se renouveler, et, à soixante ans, changer la forme de son art à l'instar de cet autre compositeur italien qui, avant lui, mais à un âge plus avancé, avait été conquis par de nouvelles formules. Cependant, à mesure qu'il avançait dans la composition de l'œuvre, il prenait conscience des limites de son imagination créatrice : il lui était impossible de la concentrer sur une intrigue dramatique nouée par des problèmes complexes authentiquement humains et par là bien différents de ceux que l'artiste avait eu à évoquer dans ses opéras précédents. La conscience de sa faiblesse s'imposant à lui de façon de plus en plus évidente, Puccini ne cessait de demander avec inquiétude à ses librettistes « d'humaniser » la légende, de composer un duo final dépourvu de merveilleux, dépouillé de tout élément décoratif et comique, uniquement destiné à révéler l'âme secrète de l'héroïne. Le destin voulut que le compositeur disparaisse avant que le duo n'ait pris forme. Nous nous garderons de faire des suppositions sur ce que Puccini n'eut pas le temps d'écrire. Les difficultés qu'il eut cependant à achever cette œuvre sont facilement explicables; elles sont celles d'un artiste qui, à l'improvisiste ou presque, est dans l'obligation d'exprimer une situation pour lui si complexe et ambiguë que son imagination s'en trouve brusquement atrophiée. Le duo final entre Calaf et Turandot était bien différent de ceux qui concluent les autres opéras : cette fois sa force et sa valeur lui venaient des deux personnages et non plus de l'atmosphère : pendant plus de trois actes l'opéra s'était nourri d'événements marginaux et de personnages accessoires plus que de véritable drame; Turandot, plus que tout autre personnage de l'œuvre de Puccini, trahissait le péché originel que son créateur n'avait cessé de commettre contre l'esthétique : Turandot n'était en fait que le reflet du milieu, dépourvue sans lui d'éclat et de vie propre. Le détail comique ou merveilleux surcharge et déséquilibre ce dernier opéra; le grandiose de Puccini (cet aspect que l'auteur se crut obligé d'insérer, malgré lui, dans son œuvre) est de toute évidence un grandiose qu'il n'a pas senti, un édifice de stuc, ambitieux et vide. Il suffit d'outrer le finale

du premier acte de la *Tosca* pour qu'il devienne le finale du second acte de *Turandot* : dans ce dernier, en effet, l'utilisation des chœurs et de l'orchestre n'a rien d'original dans son écriture par rapport au premier opéra : ce n'est que la quantité qui varie; la polyphonie reste embryonnaire et, à part quelques pages du I^{er} acte, d'influence moussorgskienne, le groupe des chœurs n'est pas personnalisé, n'a pas l'unité ni la réalité d'un véritable personnage. Ainsi, reconnaissant que son tempérament et les exigences de sa conscience lui barraient ce chemin nouveau de la création artistique, Puccini reporta toute sa sympathie sur Liu, la petite esclave humble et dévote qui aime le prince Calaf en secret et qui, sans démonstration tragique, se tue pour ne pas le trahir, en présence de sa cruelle rivale. Liu, dans la famille des personnages dramatiques de Puccini, est sœur de Mimi, de Manon, et de Madame Butterfly; sa vie, comme la leur, est fragile, elle a les mêmes accents un peu rhétoriques et maniérés et le même idéal modeste; elle est incapable de pensées sublimes, elle sait seulement se faire toute petite et disparaître. La dernière page écrite par Puccini est précisément celle où Liu s'achemine vers le repos éternel : c'est elle qui a su inspirer au maître sa dernière et émouvante page musicale; cet attachement désespéré de Puccini à l'idéal des premiers jours, à ce type de personnage qui avait hanté son imagination d'artiste pendant quarante ans de carrière musicale, nous paraît symbolique.

Dans les opéras de Puccini, les moments de plus grande intensité musicale ne correspondent pas aux points culminants de l'intrigue dramatique, aux moments où l'action s'accélère, où les affections les plus sacrées sont menacées, où le sentiment dominant triomphe et mène le jeu. A notre avis, la façon dont s'achèvent les dernières mesures de *la Bohème*, par exemple, détruit l'harmonie en « demi-teinte » qui a jusque-là dominé : c'est un cri inopportun, une concession au mauvais goût du public. A ces moments, le musicien s'efface et cède la place à l'homme de théâtre dont la devise est celle « du moindre effort avec le maximum d'effet ». Puccini, homme de théâtre, mérite les applaudissements de tous les publics du monde, mais il n'intéresse pas l'histoire de la musique. De ce sens inné du théâtre, Puccini fut un peu victime et devant la tension d'une situation dramatique il prend

l'attitude du « spectateur » passif, négligeant d'être créateur : peu à peu son imagination, sa faculté d'invention s'émeussent et il qualifie d'effet artistique ce qui n'en est encore que l'ébauche et qui, s'il s'était contenté du premier résultat obtenu grâce à sa sagacité de spectateur expérimenté, aurait pu atteindre la plénitude. Le vrai spectateur, lui, est toujours conquis par ces demi-réussites, ces moments de l'œuvre qui restent en deçà de l'art, et ce sont eux surtout qui ont valu à Puccini sa popularité auprès du public.

C'est ailleurs, je crois, que Puccini donne sa pleine mesure artistique, non pas au moment où l'action se dénoue mais plutôt lorsque l'issue tragique est dans l'air, sensible, comme un pressentiment, comme une ombre traversant la lumière. Je pense par exemple au début du III^e acte de *Manon Lescaut*, à presque tout le III^e acte de *la Bohème*, au début du dernier acte de *Madame Butterfly*, à nombre de pages de *la Fanciulla del West* : dans tous ces cas, la répétition du motif permet d'atteindre l'effet artistique, elle s'adapte au moment, l'exprime complètement et parfaitement ; il y a dans ces passages une tristesse sentie, ils suggèrent ce retour en soi-même qui n'est possible qu'au crépuscule, cette réflexion approfondie qui est incompatible avec la pleine lumière du jour et l'agitation de la lutte quotidienne. Dans *Manon*, c'est un fragment de quatre mesures qui commence pianissimo, mystérieux, sur un accord de basse en *ré mineur*, puis *la mineur* pour revenir enfin au ton initial. C'est une voix angoissée qui gémit sur le sort douloureux des créatures, c'est la voix des choses inanimées qui nous semble beaucoup plus émouvante et proche de nous que ces deux hommes qui s'agitent sur la scène et ressemblent à des ombres. Dans *la Bohème*, les décors trop célèbres qui irritèrent plus d'un critique lors de la première représentation — ce paysage de neige, cette aube froide et frissonnante, cette vie suspendue et lointaine, cette atmosphère de crise, cette absence d'épisode pittoresque — sont une introduction du drame des personnages. Malheureusement tout ce qu'elle a de lyrique disparaîtra au moment où se jouera le véritable drame. Aube romaine dans *la Tosca*, si claire et si fraîche, parmi le tintement joyeux des clochettes rappelant que là-bas la vie renaît, ici elle cesse. Nostalgie des mineurs du

Far West loin de leurs mères et de leur pays natal, désarroi de l'enfant devant le chanteur populaire qui sait toucher tous les cœurs. Voilà les moments (et l'on pourrait en citer d'autres) où Puccini fait preuve d'une grande sensibilité et d'une vive intuition, où il dédaigne l'effet et ne s'embarrasse plus de sa conception schématique de l'œuvre, où le froid connaisseur des réactions du public cède la place au créateur vibrant, partageant les souffrances et les joies de ses personnages. Ils marquent la victoire de l'art sur l'artifice, l'homme de théâtre s'efface et l'art triomphe : l'émotion qui nous étreint est indéfinissable, bien différente en tout cas de celle qui fait pleurer les belles dames et les femmes du peuple au IV^e acte de *la Bohème*. Ces pages à elles seules (et chaque opéra peut se vanter d'en contenir un nombre plus ou moins important) forcent l'admiration et le respect. On peut être artiste et très grand artiste pour un seul sonnet, voire pour un seul vers ; on peut être un vrai musicien pour un seul chant lyrique, une seule phrase mélodique. Giacomo Puccini est indéniablement un artiste et, à ce titre, il peut être rangé parmi les compositeurs les plus représentatifs de l'opéra moderne.

Guido M. GATTI.

BIBLIOGRAPHIE

- CARNER, M., *Puccini, A critical Biography*, Londres, 1958.
 FELLERER, K. G., *Giacomo Puccini*, Potsdam, 1937.
 GADDA CONTI, P., *Vita e melodie di Giacomo Puccini*, Milan, 1955.
 MAISCH, W., *Studien zum Opernschaffen Puccinis*, Erlangen, 1934.
 MAREK, G. R., *Puccini*, Londres, 1952.
 MARINO, S. J., *A check list of Works by and about the Composer*, in « Bulletin of New York Public Library », vol. LIX, 1955.
 MONALDI, G., *Giacomo Puccini*, Rome, 1924.
 SARTORI, C., *Puccini*, Milan, 1958.
 SARTORI, C., *Puccini, Symposium*, Milan, 1959.
 THIESS, F., *Puccini. Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Berlin, 1947.
 TORREFRANCA, F., *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turin, 1913.

LE RENOUVEAU FRANÇAIS

EMMANUEL CHABRIER

D'ORDINAIRE on se croit rapidement quitte envers l'œuvre de Chabrier : on la coiffe uniformément de l'adjectif « truculent » et tout est dit. Voilà bien le malentendu dont souffre le compositeur : l'homme a caché l'œuvre. Comme Flaubert et Stendhal, Chabrier, replet et drôle, attirant l'attention par sa mobilité, a donné le change sur celui qu'il était profondément. Comme le faisait remarquer l'un de ses fils, si « corporellement il fut plutôt Sancho, son âme était à la Don Quichotte ». Et lui-même confessait à Felix Mottl : « Malheureusement pour moi, j'appartiens, malgré ma joviale apparence, à la catégorie des gens qui ressentent très vivement. »

Non pas qu'il faille mésestimer l'importance du « comique » dans son œuvre : toute une part, et non la moindre, confirme ce propos d'un autre grand baroque, Claudel : « Le côté comique, le côté exubérant, le côté de joie profonde me paraît essentiel à l'esprit lyrique, et je dirai même à l'esprit de création. » « Je n'aime plus qu'Offenbach et Wagner », avouera-t-il à la fin de sa vie — sans doute parce qu'il retrouvait en eux les deux traits les plus exigeants de sa nature : chez Wagner l'envoûtant épanchement de la tendresse, chez Offenbach la verve bouffonne — montrant par là qu'il était resté fidèle à cet humour en musique qui, dès sa jeunesse, l'avait attiré. Le gai compagnon des écrivains et des artistes qui fréquentaient l'entresol Lemerre, le familier du salon de l'originale et peu austère Nina de Callias, l'ami de Verlaine en compagnie duquel il va se réjouir aux œuvres des « musiciens toqués », lui aussi, sacrifiera au genre bouffe, mais avec un art, un foisonnement musical qui dépassent de loin les productions d'alors. Ce sont d'abord ces deux farces inachevées, fruits d'une collaboration avec Verlaine, *Fisch Ton Khan* et *Vaucochard et fils 1^{er}*. Avec leur verve débordante elles nous appa-

raissent comme des ébauches déjà poussées de *l'Étoile*. C'est que l'œuvre de Chabrier ne suit pas une évolution. Très tôt, il a reconnu les particularités de son art, très tôt, son originalité apparaît, maladroitement parfois, mais irrésistiblement. Cette œuvre est plutôt le reflet des admirations du compositeur entre lesquelles il oscille, qu'il transfigure, lui donnant son unité, sa frappante originalité. Après *l'Étoile* dont Verlaine fut sans doute le premier inspirateur et dont les parties d'orchestre effrayèrent les musiciens des Bouffes-Parisiens — « Ils n'étaient pas là pour jouer du Wagner! » — nous possédons avec *Une éducation manquée* la dernière opérette de Chabrier; mais il n'abandonna jamais l'idée d'en composer de nouvelles, de « raconter pompeusement des choses comiques », comme le suggérait Baudelaire. Ainsi *le Roi malgré lui*, avant d'être transformé sur le conseil de Carvalho en opéra-comique, fut-il un opéra bouffe que le directeur des Bouffes-Parisiens avait refusé de monter, trouvant la musique « trop savante ». Ajoutons deux duos bouffes que Chabrier n'entendit jamais, le directeur du café concert à qui on les avait proposés s'étant récrié « Pourquoi pas du Wagner! ».

Ce rire en musique, ne l'a-t-on pas assez reproché à Chabrier ! Aux oreilles « délicates » il a paru manquer de distinction. De là à parler de vulgarité, on n'y a pas manqué. A ce reproche, Ravel — qui vénérât Chabrier et assurait qu'il aurait préféré être l'auteur du *Roi malgré lui* que de la *Tétralogie* — répond : « Comment peut-on taxer de vulgarité un musicien dont il est impossible d'entendre deux accords sans immédiatement les attribuer à leur auteur et à lui seul ? » Baudelaire déjà avait raillé ces « professeurs jurés de sérieux, charlatans de la gravité qui, contemporains de Rabelais, l'eussent traité de vil et de grossier bouffon ». Faut-il remarquer à ce propos que Chabrier avait projeté d'écrire un *Pantagruel* dont le génie de son créateur était si bien accordé au sien, l'un comme l'autre impétueux, noyant — comme l'a dit Claude Aveline de Rabelais — « le subtil dans l'énorme, l'audace dans le burlesque » ? Pas plus que cet ouvrage, il ne put réaliser le *Falstaff* qui également l'inspirait.

Un préjugé défavorable s'attache à la musique bouffe; Chabrier en est la victime. Comme l'écrivait Sainte-

Beuve : « Le gros du monde, même les gens d'esprit, est dupe des genres : il admire à outrance, dans un genre noble et d'avance autorisé, des qualités d'art et de valeur infiniment moindres que celles qu'il laissera passer inaperçues dans de moyens genres non titrés. » Debussy qui, sans préjugé, se délectait de *l'Étoile*, a parlé de Chabrier « si merveilleusement doué par la muse comique (...) *La Marche joyeuse*, certaines mélodies sont des chefs-d'œuvre de haute fantaisie dus à la seule Musique ». Pour Chabrier, comme pour Flaubert, « il y a une manière de peindre le comique qui est haute ». Aussi bien Chabrier, qui avait pourtant grand besoin d'argent, se refusa-t-il d'exploiter dans un but lucratif sa veine comique ainsi que le lui demandaient ses éditeurs en lui proposant d'écrire, à l'exemple du *Petit Faust* d'Hervé, un *Petit Roméo*. « Moi, leur répondit-il, je ne puis faire ça; qu'un Hervé ou tout autre déclassé de la Musique se livrent à ces facéties, ça ne tire pas à conséquence; moi ça tirerait; Hervé peut blaguer Gounod, moi pas, on croirait que je l'ai fait exprès et j'ai le devoir de respecter cet homme qui a un immense talent, qui est un maître — vous parliez de *dignité* ! précisément, ma dignité ne saurait s'accommoder de cette besogne-là, et si pressé que je sois de gagner quelque argent, je ne m'y attablerais à *aucun prix*. (...) Je dois pouvoir arriver à vivre sans me moquer de Shakespeare, de Gounod, ni de moi-même. »

L'art de Gounod, remarquons-le, ne fut pas sans répercussion sur celui de Chabrier. La romance à laquelle l'auteur de *Roméo* confiera ses inspirations les plus précieuses peut-être, cette romance sera aussi pour Chabrier le moule discret et commode dans lequel il affectionnera toujours de couler son lyrisme tendre et railleur aussi bien dans telles pages de ses ouvrages lyriques que dans ses mélodies qui toutes adoptent la forme à couplets. Ravel, vers lequel si naturellement nous incline Chabrier, ne s'y était point trompé qui, dans cet hommage qu'est son *A la manière de... Chabrier* utilise la célèbre romance de Siebel, marquant ainsi la parenté Gounod-Chabrier. Et si l'on peut parler de « légèreté » à propos de la musique de Chabrier, il faut s'entendre : cette légèreté n'est pas de la futilité, mais le contraire de la lourdeur.

Musicien léger, Chabrier l'est encore dans ses pièces

pour piano, et à la manière dont l'étaient nos clavecinistes. Et il est remarquable que César Franck, après l'audition des *Pièces pittoresques*, ait si justement défini leur esprit : « Nous venons d'entendre quelque chose d'extraordinaire. Cette musique relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau. » Par la légèreté de sa touche, par son désir d'organiser la sensation plutôt que de construire et de développer son œuvre suivant un plan orgueilleux, par le raffinement de son langage, par son accentuation, l'art de Chabrier rejoint en effet celui de ces maîtres du XVIII^e siècle. La leçon de ces musiciens qu'on venait de redécouvrir — si jamais leçon il y a, car il est sans doute tout aussi juste de parler d'affinités — ira rejoindre celles des Impressionnistes. Nous y reviendrons.

Que Chabrier tourne le dos au romantisme et à sa rhétorique, nous en avons la confirmation dans le témoignage de son ami Paul Lacome confiant à son fils après que Planté eut interprété des pièces de Chabrier : « Il le joue fort mal, comme un romantique. Ce n'est pas du tout ça; et si Chabrier l'avait entendu, il ne se serait pas fait faute de lui donner une leçon en prenant le piano à sa place. Il y a dans la manière de Planté, des coquetteries, des préciosités qui ne conviennent pas au style de Chabrier. »

Où cet « éternel méconnu » a-t-il été cherché l'inspiration ? Quelles formes musicales a-t-il sollicitées pour exprimer ce monde nouveau qu'il portait en lui ? Dans un temps où les musiciens français, ses amis, souhaitaient faire entendre une langue noble soumise aux grandes architectures symphoniques, lui s'attachait aux formes les plus désuètes, celles dans lesquelles ces musiciens voyaient une des causes de la dégénérescence de la musique française : l'opérette, l'opéra-comique, la romance, la musique de salon. Mais les apparences seules sont trompeuses. Chabrier nous déroute, se rit de notre maladif besoin de définir, de classer. On ne peut jouir de sa musique que si, à l'exemple de cet autodidacte, on abandonne nos superstitions, que si l'on se débarrasse naïvement de toutes ces idées reçues qui nous empêchent de l'entendre et de l'aimer.

On nous dira : vous tirez Chabrier dans un seul sens.

Il est vrai — et on ne saurait l'oublier au risque de trahir la complexité de son message qui explique que tant de musiciens, et des bords les plus opposés, se réclament de lui — que lui-même était un lieu de conflits. Comme l'écrivait A. Suarès à G. Rouault : « Il vaut mieux se perdre par ses propres moyens, que se sauver par les moyens des autres. Mais il arrive qu'un artiste soit partagé entre deux forces égales, dont l'une est sa perte, et l'autre son salut. Il faut d'ailleurs aller où l'on a sa joie. Pour tous et pour chacun, à tous les degrés, il s'agit d'entendre le langage du dieu qui est en nous. »

Pour Chabrier, Wagner fut à la fois sa joie et sa douleur.

On s'en tirerait facilement en accusant ses amis, ceux en particulier de la « bande à Franck » qui ne rêvaient que sublime musique, d'avoir orienté Chabrier vers le wagnérisme. Nous n'en pouvons douter, toute une partie de lui-même était portée d'instinct vers l'art wagnérien.

Il y trouvait sa joie. A vingt et un ans, il copie la partition entière de *Tannhäuser* « pour apprendre l'orchestre ». Et quand il parle de Wagner, c'est dans un langage passionné : « je suis un fanatique de ce grand génie », « je reviens de Bayreuth absolument extasié. Le *Parsifal* est l'incomparable chef-d'œuvre : c'est la plus intense émotion artistique de toute ma vie. » ... Et c'est après avoir entendu *Tristan* à Munich en compagnie de son ami Duparc qu'il décida — alors qu'il ne pensait pas jusqu'à devenir un « professionnel » — d'abandonner, à trente-neuf ans, son emploi au ministère de l'Intérieur pour se consacrer uniquement à la musique. Néanmoins, et cela est significatif, son admiration reste lucide : « Sous prétexte d'unité, écrit-il, j'allais dire d'uniformité, il y a dans Wagner, et il est plus fort que le père Bruno (*sic*), des quarts d'heure de musique ou *récit absolu*, dont tout être sincère, sans parti pris, dépourvu de fétichisme, doit trouver chaque minute longue d'un siècle — ça, je le prouverai la partition à la main, quand on voudra. On s'en fout!!! »

Il y trouvait sa douleur. Ainsi que l'écrivait Gide à propos de Wagner : « ce prodigieux génie n'exalte pas tant qu'il n'écrase ». Chabrier ressentit cet écrasement. Écoutons-le s'adresser à Costallat en 1881 : « Quant aux travaux, je ne fais rien, rien du tout. Je trouve horrible ce qui me

vient sous ma plume et je persiste à croire que je ne suis qu'un délicat, très difficile pour les autres, plus encore pour lui-même — je prends le parti de me taire — Wagner m'a tué; il n'a pas tué grand'chose, à vrai dire, mais si mince qu'il soit, je l'ai reçu le coup du lapin. Après avoir mis le nez dans les ouvrages de ce géant, j'estime qu'il faut être fou ou naïf pour croire à ce que l'on écrit. » Néanmoins Chabrier demandait au wagnérien Mendès de lui fournir des livrets. Et ce fut *Gwendoline*, « conçu et écrit dans l'esprit de la nouvelle école dramatique musicale » et la « parsifalesque » *Briséis*. Mais qu'on ne s'y trompe pas; si Wagner est présent, c'est infiniment plus chez l'écrivain que chez le compositeur. De Wagner, Chabrier utilise les propres armes, mais pour s'en affranchir. Et de fait, ce « wagnérien d'intention » aura plus que tout autre ouvert à la musique des perspectives à l'opposé de celles de Wagner, de celles, riches de conséquences, où la tonalité n'est plus pressurée jusqu'à l'épuisement comme chez l'Allemand, mais où, par l'apport de gammes modales et défectives, elle retrouve une vigueur, une fraîcheur qui lui insufflent une vie nouvelle.

Et qui pouvait indiquer cette voie modale à Chabrier ? C'est ici qu'il faut parler de son attrait pour la musique populaire. Sans doute fut-elle le plus efficace contre-poison au philtre wagnérien. Attentive aux voix naïves du terroir, sa musique va « fleurant la menthe et le thym », ces plantes sauvages, odorantes et sans prétention qu'évoquait son ami Verlaine dans son *Art poétique*. Nos vieilles chansons pétries de modalisme l'invitent à fuir le dualisme majeur-mineur. Si épris qu'il soit de nouveautés harmoniques, rythmiques, orchestrales, comme plus tard un Bartok, Chabrier prend appui sur la musique populaire, source authentique de musique naïve, cette naïveté qu'il mettait au-dessus de tout. Et c'est bien le mélange indosable, troublant de cette naïveté qu'il trouve à l'état pur dans le folklore, et de cette préciosité, de cette bizarrerie pourrait-on dire au sens baudelairien du mot, — fruit d'une recherche obstinée, lucide, qui ciselle chaque détail pour en faire un des plus sûrs éléments du plaisir musical — qui donne à sa musique son accent unique.

La musique populaire pour lui c'est d'abord celle de

son pays natal où, depuis plusieurs générations, sa famille est enracinée. Chabrier — joueur de cabrette — disait à Paul Lacome : « Je rythme ma musique avec mes sabots d'Auvergnat. » Qu'on écoute cette musique : ce n'est pas seulement dans son ultime chef-d'œuvre, *la Bourrée fantasque*, que résonne ces « sabots », mais au cours de bien d'autres pages, même de celles qui semblent le plus loin de l'Auvergne. Quant à la musique populaire espagnole elle suscite son enthousiasme : « La musique nationale en Espagne est d'une richesse incomparable. Je note tout ce que je puis saisir et j'espère bien rapporter fin décembre un carnet intéressant. » « Et pendant que les gens des montagnes crient de semblables petites merveilles, les *maestros muy reputados de Madrid* refont sempiternellement le finale d'*Hernani* ou le 4^e de *Rigoletto* et se croient de grands hommes. (...) Il y a *plus de Musique* dans le *tambori* de Navarre que dans la *cabeza* de ces messieurs. » Si, presque seule, l'irrésistible *España* porte l'éclatant témoignage du goût profond de Chabrier pour le folklore ibérique, ce n'est pas faute d'avoir cherché un sujet espagnol : « Ce que je vous dis, moi, écrivait-il à ses éditeurs, c'est qu'avec un bon livret espagnol, j'ai de quoi faire *se pugneter* tous mes concitoyens de la Madeleine à la Bastille. Pensez-y pendant que c'est chaud — et avant que Bayreuth ne m'ait reconquis ». Des liens secrets unissaient Chabrier à la musique espagnole; il y retrouvait une polyrythmie qui lui était chère, et, notons-le après M. Versepuy, l'Auvergne a gardé des traces de l'occupation des Maures aussi bien dans son architecture romane que dans son folklore. Ses « sabots d'Auvergnat » scandaient un rythme parent de celui des talons gitans.

Venons-en à ce qui est peut-être le plus frappant chez Chabrier. On sait qu'il avait tapissé les murs de son appartement de toiles dont les auteurs étaient désignés du terme alors méprisant d'« Impressionnistes ». Il possédait huit Monet, six Renoir, deux Sisley, un Cézanne, une quinzaine de Manet — et non pas des toiles mineures de ces peintres, mais des œuvres maîtresses — sans compter d'autres tableaux de valeur dont les auteurs, pour la plupart, nourrissaient des sympathies dans le clan des impressionnistes. Dans un temps où le

prestige de l'« avant-garde » était ignoré, l'autorité du choix de Chabrier n'implique-t-elle pas un accord particulièrement aigu entre sa sensibilité et celle de ces peintres qu'il chérissait ? De même que les Impressionnistes abandonnent l'atelier et son jour froid pour capter la lumière et ses reflets, Chabrier veut écrire une musique claire. « C'est TRÈS CLAIR, *cette musique-là*, assure-t-il à ses éditeurs en leur adressant le manuscrit d'une romance, ne vous y trompez pas, et ça paie comptant. C'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, *mais pas d'hier* ; (...) ce qu'il ne faut pas c'est de la musique *malade* ; ils sont là quelques-uns, et des plus jeunes, qui se tourmentent tout le temps pour lâcher trois pauvres bougres d'accords altérés, toujours les mêmes du reste ; ça ne vit pas, ça ne chante pas, ça ne pète pas. » Ne croirait-on pas entendre Manet : « Qui nous rendra le simple et le clair ? Qui nous délivrera du tarabiscotage ? » La « sensation fugitive », chère aux Impressionnistes, se retrouve dans sa musique. Pour eux comme pour lui, elle possède une puissance, un trouble, un merveilleux qu'ils exploient. Ces « rapprochements chromatiques », qu'ils osent sur leurs toiles, trouvent chez Chabrier leurs équivalences dans les dissonances inouïes, subtiles, qui font miroiter sa matière musicale à la manière de leur matière picturale. Une semblable fugacité fait chatoyer leur peinture et sa musique. Les mêmes couleurs franches, qui éblouissent jusqu'à paraître insoutenables, se retrouvent dans sa couleur instrumentale. Lui aussi se permet des associations de timbres d'une surprenante franchise. Un d'Indy, ami et admirateur pourtant sincère de Chabrier, voyait dans cette qualité un défaut : « Chez lui l'inspiration jaillira avec une spontanéité toute méridionale, elle éclatera comme une pièce d'artifice en une lumière crue, parfois même outrancière. » Mais écoutons Chabrier : « Si pour être *un* il est fatal d'être ennuyeux, je préfère être 2, 3, 4, 10, 20, — enfin je préfère avoir dix couleurs sur ma palette et broyer tous les tons. (...) S'il ne faut traiter que le gris perle ou le jaune serin avec leurs nuances, ça ne me suffit pas, et sur le catalogue du Bon Marché, il y a trois cents nuances rien que dans le gris perle ! Un peu de rouge, nom de Dieu ! à bas les gniou-gniou ! jamais la même teinte ! De la variété, de la forme, de la *naïveté* si c'est possible, et c'est ça le

plus dur. » Dans ce désir de rester « naïf » — la chanson populaire lui en offrait l'exemple — Chabrier ne rejoint-il pas l'ami de Manet, Baudelaire, qui, plus d'une fois, est revenu sur cette naïveté, pour lui, la « domination du tempérament dans la manière », un « privilège divin dont presque tous sont privés » ? Chabrier, dont l'éducation préserva l'ingénuité : « J'ai peut-être plus de tempérament que de talent, confiera-t-il, et beaucoup de choses qu'il faut apprendre enfant, je ne les apprendrai plus jamais », ne courait guère le risque — comme Moussorgsky — de voir son inspiration tuée par l'érudition. De même que Manet avant tout soucieux de peinture et si étranger aux commentaires extra-picturaux avait, pour son malheur, laissé Zacharie Astruc baptiser sa *Vénus Olympia*, Chabrier avait demandé à Lacomme de donner à ses pièces pour piano un titre dont l'intention anecdotique — *Idylle*, *Sous-bois*, etc. — étrangère à leur contenu purement musical, venait par surcroît s'aggraver du qualificatif de *Pittoresques*. Cette indifférence au sujet est d'ailleurs sensible aussi bien dans les toiles de Manet que dans la plupart des œuvres de Chabrier. Encore que cette science de composer, c'est-à-dire de présenter le sujet, n'ait rien de conventionnel chez ces deux artistes, ce n'est assurément pas là ce qui les intéresse d'abord. Cette recherche offre quelque chose d'encore trop intellectuel pour eux, leur art est plus abstrait et ne fait appel qu'aux seules ressources sensibles de la peinture comme de la musique. Cette même conception baudelairienne de l'art qui unit Manet à Chabrier n'échappait pas à Ravel qui voyait dans *Mélancolie* le pendant musical de l'*Olympia*. Et l'on pourra trouver un symbole dans le fait que Chabrier ait accroché *Un Bar aux Folies-Bergère* au-dessus du piano sur lequel il composait et, peu avant sa mort, ait exprimé le désir de reposer près de Manet. Que Valéry n'a-t-il, dans son *Triomphe de Manet*, associé Chabrier à Manet et Baudelaire, marquant ainsi l'orientation esthétique semblable de ces trois grands artistes dont les œuvres inauguraient une nouvelle conception de l'art : « Ils n'entendent pas spéculer sur le « sentiment », ni introduire les « idées » sans avoir savamment et subtilement organiser la « sensation ». Ils poursuivent, en somme, et rejoignent l'objet suprême de l'art, le *charme*, terme que je prends ici dans toute sa force. » C'en est fait désormais, avec eux,

des dieux et des déesses, des grands tremblements pathétiques; ils découvrent le sublime dans le quotidien. Aussi répugnent-ils à une hiérarchie des genres et traitent-ils avec le même sérieux un sujet familier, frivole ou humoristique qu'un thème apparemment plus noble, marquant même une prédilection pour le familier, le frivole et l'humoristique qui les préservent du faux sublime, de la pédanterie, de cette éloquence dont Verlaine voulait qu'on lui tordît le cou. « Je ne connais que trois sortes de musique : la bonne, la mauvaise et celle d'Ambroise Thomas », assurait Chabrier dans une de ses boutades primesautières où se découvrent ses idées et ses goûts. De même qu'une serveuse de bar, une asperge ou une femme enfilant ses bas sont prétextes pour Manet à des peintures qui n'ont rien de mineur, Chabrier élève au grand art des opéras bouffes, des romances ou de courtes œuvres pour piano.

R. DELAGE.

BIBLIOGRAPHIE

- BRUSSEL, R., *Emmanuel Chabrier et le rire musical*, Revue d'Art Dramatique, 20 octobre 1899.
 CORTOT, A., *La musique française de piano*, vol. 1, Paris, 1948.
 DESAYMARD, J., *Chabrier d'après ses lettres*, Paris, 1934.
 IMBERT, H., *Profils de musiciens*, Paris, 1888.
 ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, tome III, Paris, 1951.
 MARTINEAU, R., *Emmanuel Chabrier*, Paris, 1910.
 POULENC, F., *Emmanuel Chabrier*, Paris-Genève, 1961.
 SERVIÈRES, G., *Emmanuel Chabrier*, Paris, 1912.
 Revue Musicale S.I.M., 15 avril 1911.
Correspondance Chabrier-Lecocq, « Nouvelle Revue Française », Novembre 1942.
 Exposition Emmanuel Chabrier, catalogue rédigé par Auguste Martin, Paris, 1941.

L'ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE ET RELIGIEUSE. SES MAÎTRES, SES ÉLÈVES

NIEDERMEYER

LA famille Niedermeyer était originaire de Bavière. La branche aînée, qui était catholique, s'installa en France, en 1725. Plus tard, pour des raisons politiques et religieuses, elle se réfugia en Suisse dans le canton de Vaud. L'aîné de cette branche, Georges-Michel, épousa une française protestante dont la famille était réfugiée, elle aussi, dans ce pays à la suite de la révocation de l'édit de Nantes. Il eut trois enfants.

Louis de Niedermeyer, celui dont il sera question ici, naquit à Nyon au bord du lac Léman, en 1802. Il montra très vite de grandes dispositions pour la musique et travailla d'abord avec son père, bon musicien amateur. Après avoir fini ses études à Nyon et au collège de Genève, la Suisse n'offrant pas de grandes ressources musicales, il obtint de ses parents, à l'âge de 17 ans, la permission d'aller étudier la musique à Vienne où il resta deux ans pour travailler le piano avec Moscheles et la composition avec Förster.

Il gagna ensuite Rome, où, avec Valentino Fioravanti, maître de la chapelle pontificale, il se familiarisa particulièrement avec l'écriture vocale assez négligée à l'époque en France et même en Allemagne. Pendant un séjour à Naples, auprès du chef d'orchestre Zingarelli, il se lia d'une amitié profonde avec Rossini.

En 1825, Louis de Niedermeyer vint à Paris où il fit ses débuts comme compositeur, avec sa romance *le Lac*, sur le poème de Lamartine. Cette romance connut un succès triomphal et trouva grâce, même, devant le poète. Celui-ci le reconnut dans les commentaires de ses *Méditations*, alors qu'il détestait que l'on mît ses vers en

musique : « On a essayé mille fois d'ajouter la mélodie plaintive de la musique au gémissement de ces strophes. On a réussi une seule fois : Niedermeyer a fait de cette ode une touchante traduction en notes. J'ai entendu chanter cette romance, et j'ai vu les larmes qu'elle faisait répandre... »

C'était la première fois qu'un musicien faisait précéder la romance à couplets de l'époque — souvent petite bluette accompagnée seulement à la guitare — d'un grand récit dramatique, ce qui a fait écrire à Saint-Saëns : « Niedermeyer a été surtout un précurseur en écrivant *le Lac*. Le premier, il a brisé le moule de l'antique et fade romance française. En s'inspirant des beaux poèmes de Lamartine et de Victor Hugo, il a créé un genre nouveau, d'un art supérieur, analogue au lied allemand et le succès retentissant de cette œuvre a frayé le chemin à Charles Gounod — dans *le Vallon* entre autres — et à tous ceux qui l'ont suivi dans cette voie. » On en trouve d'autres exemples chez Massenet dans *Pensée d'automne* et chez Fauré dans *Automne*.

Enhardi par ce succès, Niedermeyer écrivit un bon nombre de romances dans cette forme puis, sur le conseil de Rossini, donna à Naples, non sans succès, un petit ouvrage lyrique : *la Casa nel bosco*.

En 1831, il épousa une jeune Vaudoise, descendante de la seconde fille de Guillaume d'Orange-Nassau, et cette alliance l'apparenta à l'aristocratie des cantons de Genève et de Vaud.

Toujours sur le conseil de Rossini, il composa, en 1837, son premier opéra *Stradella* qui tint huit ans l'affiche à l'Opéra de Paris et fut représenté aussi à Stuttgart. Mais, depuis longtemps préoccupé par le désir de remettre en lumière les œuvres vocales de la Renaissance, Niedermeyer fonda en 1840, avec l'aide de son élève, le prince de la Moskova, « la Société de musique vocale et religieuse ».

Pendant plusieurs années, il donna des auditions très brillantes d'œuvres de plus de quarante maîtres des ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles qu'il avait recherchées et sur lesquelles il écrivit, également, des notices. La publication de ce magnifique répertoire, premier ouvrage de ce genre, fut faite en onze volumes, en 1845. Très initié à l'art du chant choral, il assistait à toutes les répétitions et

se partageait les exécutions avec le prince de la Moskova.

Après avoir écrit bon nombre de pièces de piano, un *Pater Noster*, un *Super flumina Babylonis*, des motets, il tenta sa chance avec un deuxième opéra : *Marie Stuart*, donné à Paris le 6 décembre 1844, en présence du roi Louis-Philippe qui lui remit la Légion d'honneur à cette occasion. L'œuvre eut un grand succès, une presse excellente et fut aussi représentée à Stuttgart, en 1847.

Puis vint la révolution de 1848. Ayant fait valoir ses droits de citoyen français, droits qui lui venaient de sa mère, Niedermeyer prit part, avec les troupes du parti de l'ordre, à la répression de l'insurrection de Juillet.

Mais toujours plus attiré par la musique religieuse, il se mit, à la fin de l'année 1848, à la composition d'une *Grand Messe solennelle en si mineur*, exécutée à Saint-Eustache le 22 novembre 1849, jour de la Sainte-Cécile. Les critiques furent excellentes, en particulier celles de Berlioz et d'Ortigue. Berlioz y consacra tout son article du « Journal des Débats » du 27 décembre 1849 : « L'impression que cette œuvre religieuse a produite sur moi n'est pas de celles qui s'effacent au bout de quelques jours. Les qualités évidentes de la *Messe* de M. Niedermeyer, à mon avis, sont un sentiment vrai de l'expression, une grande pureté de style harmonique, une suavité extrême de la mélodie, une instrumentation sage, et beaucoup de clarté dans la disposition des divers dessins vocaux. Ajoutons-y un mérite plus rare qu'on ne le pense, en France surtout, celui de *bien prosodier la langue latine*... Une telle œuvre place son auteur à un rang auquel il n'est pas facile d'atteindre parmi les compositeurs sérieux. »

En 1853, il revint au théâtre avec un dernier opéra, *la Fronde*, dont le sujet fut trouvé séditionnel et qui n'eut qu'une courte carrière. Niedermeyer prit alors la résolution de ne plus écrire pour le théâtre.

La composition et l'exécution de sa *Messe solennelle* lui avaient donné de grandes joies, malgré les difficultés dues à l'incapacité et à l'incompréhension des musiciens d'église. Il prit définitivement une nouvelle orientation. De plus en plus séduit par la musique religieuse, imbu des traditions des vieux maîtres, sans doute influencé par la connaissance qu'il fit à Rome des manuscrits de Palestrina, de Victoria — qu'il publia — et des

madrigalistes, fermement croyant et attiré par la liturgie catholique — quoique protestant —, il entreprit la lourde tâche de restaurer le plain-chant. Il fallait remettre en honneur les études d'harmonie, de contrepoint, de fugue et, surtout, de l'orgue et former à cet effet la jeunesse.

On ne se rend plus compte aujourd'hui de la situation dans laquelle se trouvait la musique d'église au XIX^e siècle. Cela pouvait sembler une réplique de ce qui se passait un peu avant le concile de Trente en 1545. « La médiocrité planait sur le monde des organistes, écrit Norbert Dufourcq. Il n'en est pas un seul, mis à part Boëly, qui échappe à cette prolixité, à ces naïvetés, à cet art théâtral si éloigné de l'orgue — et de l'église. Les uns décrivent des orages, Lefébure-Wély publie une *Scène pastorale, avec orage, pour une inauguration d'orgue, qui peut également servir pour une messe de minuit*. La décadence est de plus en plus alarmante, le texte de la messe est traité comme un livret d'opéra où l'on multiplie les artifices d'écriture. Les maîtrises sont mortes les unes après les autres... » C'est à ce moment que Niedermeyer tenta une grande aventure.

L'ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE ET RELIGIEUSE

JUSQU'EN 1791, chaque paroisse importante avait, en France, son école de plain-chant. Choron, théoricien très érudit, avait même été chargé, par le ministère des Cultes, de les réorganiser en 1817; mais ces maîtrises furent définitivement supprimées en 1848. Il y avait donc, là encore, une lacune. Pour tenter de la combler et mener son but à bien, Niedermeyer envisagea de fonder une École, ce qui faisait écrire à Saint-Saëns :

Ce but qui paraîtra bizarre à bien des gens était d'abord la restauration du plain-chant ou plutôt de son exécution livrée dans les églises à l'incapacité et au mauvais goût. Étudier à fond les anciens chants liturgiques, faire comprendre leur nature, leur caractère, aux musiciens chargés de les interpréter, c'était, sans doute, une belle tâche, mais elle ne suffit bientôt plus à notre grand artiste. Il entreprit de résoudre un

véritable problème, celui de l'accompagnement de ces chants si éloignés de nos habitudes. Le plain-chant, né dans un temps où l'harmonie n'existait pas, est, par son essence même, rebelle à tout accompagnement car les modes antiques, auxquels il se rattache, et la tonalité moderne, mère de l'harmonie, sont basés sur des principes différents. Aussi quand s'établit l'habitude d'affubler le plain-chant d'un accompagnement d'orgue, on s'efforça de le dénaturer et de le faire entrer de force dans la tonalité usuelle. Niedermeyer imagina de faire le contraire, de plier l'harmonie moderne à la façon des modes antiques; conception féconde autant que hardie, conservant au plain-chant son caractère, en ouvrant à l'harmonie des voies nouvelles... C'est alors que Niedermeyer s'illustra par un acte dont peu d'hommes eussent été capables et qui suffirait à lui mériter l'admiration. Avec ses ressources personnelles, engageant sa modeste fortune, au risque de se retrouver, en cas de non réussite, aux prises avec les pires difficultés, il fonda l'*École de musique classique et religieuse*, qui, depuis, a porté son nom et où des élèves choisis reçoivent, avec les rudiments de l'éducation classique, une instruction musicale complète, dirigée surtout en vue des professions d'organiste et de maître de chapelle.

Avant de réussir ce projet, Niedermeyer se heurta aux pires difficultés, créées d'abord, aussi étonnant que cela puisse paraître, par le clergé — sans doute en partie parce que Niedermeyer était protestant — et, ensuite, par le Conservatoire qui jugea inopportun la création d'une École, pourtant très spécialisée et qui ne pouvait, en rien, gêner son enseignement. Niedermeyer passa outre. L'archevêque de Paris finit par accorder son appui moral et, grâce à l'autorité du prince de la Moskova, aide de camp de l'Empereur, un décret faisait savoir, le 28 novembre 1853, que l'*École de musique classique et religieuse*, « Internat musical », était agréée par l'État. Une subvention de cinq mille francs était accordée, sur le crédit des Beaux-Arts et une allocation annuelle de dix-huit mille francs, sur les fonds du budget des Cultes, sous la forme de trente-six demi-bourses, de cinq cents francs chacune, à répartir entre les jeunes gens qui venaient, parfois, des provinces les plus reculées et semblaient heureusement doués pour la musique.

Le programme des études était très vaste et Niedermeyer désirait un internat pour éviter la dispersion et les pertes de temps. A côté des professeurs chargés des

classes élémentaires, il s'entoura des meilleurs musiciens du moment, Schmidt pour le solfège, Dietsch — un des maîtres de Saint-Saëns — et Wackenthaler pour l'harmonie, le contrepoint et la fugue. La classe d'orgue fut proposée à Lemmens, qui, ne pouvant accepter, mit à sa place son élève Clément Loret, organiste de Notre-Dame-des-Victoires; ce dernier fut professeur à l'École pendant plus de quarante ans. Niedermeyer se réserva, en plus de la direction de l'École, la classe de chant seul ou simultanément, l'enseignement du plain-chant, selon ses méthodes, la classe de composition et le cours supérieur de piano, qui fut, à sa mort, attribué à Saint-Saëns (Saint-Saëns qui se réclamait de l'École autant comme élève que comme professeur!).

L'étude du piano était particulièrement poussée, pour permettre aux jeunes musiciens de mieux gagner leur vie, à la sortie de l'École, en donnant des leçons.

Les études générales, mesurées aux besoins des élèves, qui allaient jusqu'au latin, et à quelques notions d'italien et d'allemand, furent confiées au clergé de Saint-Louis-d'Antin, dont l'École devint la maîtrise, renouant ainsi la tradition de la Renaissance.

La durée des études n'était pas fixée, et Niedermeyer, désirant que son École fût à la portée de tous, n'avait pas voulu de concours d'entrée. Il souhaitait « former les élèves avant de les perfectionner ». Il créait donc une sélection artistique après avoir fourni à tous le moyen de la constituer, mais « écartait rigoureusement les tempéraments ne présentant pas les dispositions voulues », disait Maurice Galerne dans son intéressant ouvrage sur l'École.

À la fin de l'année, un jury, extérieur à l'École, distribuait les diplômes, et les élèves, ainsi récompensés, étaient placés dans les églises de France et de l'étranger, comme maîtres de chapelle, ou comme titulaires du grand orgue.

Le 1^{er} décembre 1853, l'École, installée rue Neuve-Fontaine-Saint-Georges, aujourd'hui rue Fromentin, en plein Montmartre, ouvrit ses portes à une trentaine d'élèves, dont il sera parlé plus loin, parmi lesquels Albert Périllhou, Eugène Gigout, Gabriel Fauré, Edmond Audran, plus tard André Messager et bien d'autres... Il faudrait pouvoir citer bon nombre des

compositeurs, organistes, maîtres de chapelle, de ces quatre-vingts dernières années pour avoir un tableau exact de tous les très différents sujets qui se sont succédé dans cette École. L'État en appréciait l'intelligente direction. Le 1^{er} juillet 1854, un nouveau décret de l'empereur instituait trois prix spéciaux pour les classes de composition, d'orgue, d'accompagnement et de plain-chant. Une médaille d'or était, en outre, attribuée par le souverain à l'élève qui avait obtenu le meilleur rang dans chacune de ces matières. A partir de 1857 le diplôme de maître de chapelle était officiellement décerné.

Entre-temps, Niedermeyer assurait les fonctions de membre de la Commission de surveillance du chant dans les écoles de la Ville de Paris. Son activité s'accrut encore.

TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

En 1856, avec la collaboration du célèbre musicographe Joseph d'Ortigue, Niedermeyer publia le *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*.

On avait bien perdu de vue la base des modes antiques, tout en essayant de combiner les tonalités du plain-chant avec celles très différentes des tonalités modernes. Anton Reicha avait fait paraître, en 1824, un *Traité de haute composition musicale* dont le premier chapitre était intitulé *Des tons d'église, en général, et de la manière de les accompagner*, mais il traitait les modes grégoriens avec beaucoup de liberté et se rangeait assez vite, et sans rien conclure, à l'avis de ses contemporains.

L'ouvrage de Niedermeyer fut très mal accueilli, et pour citer encore Saint-Saëns : « Ce système a été naturellement très contesté; les attaques de toutes sortes ne lui ont pas été épargnées. Il n'en demeura pas moins le plus ingénieux et le plus rationnel pour résoudre une question en apparence insoluble. »

Gabriel Fauré précisera plus tard la difficulté de ce problème d'accompagnement : « On a fait grief à Niedermeyer de son accompagnement note contre note; mais on ne tient pas compte qu'à l'apparition de son ouvrage, en 1856, on chantait, partout, le plain-chant très lentement, à notes égales : or ce que Niedermeyer demandait, c'était que l'harmonisation du chant d'église, quel que

soit le mode d'exécution, fût basée sur les anciennes gammes ecclésiastiques. »

Ce fut, tout de même, le premier essai tenté à la recherche de la vérité dans le domaine du chant grégorien. En effet, si on lit les notions préliminaires du traité de Niedermeyer, on constate l'accent porté sur l'emploi exclusif des notes appartenant aux modes employés. Voici les règles de son accompagnement telles qu'il les a énoncées :

1^o Emploi exclusif dans chaque mode des sons de l'échelle.

2^o Emploi fréquent, dans chaque mode, des accords déterminés par la finale et la dominante.

3^o Emploi exclusif des formules harmoniques qui conviennent aux cadences de chaque mode.

4^o Tout accord, autre que l'accord parfait et son premier renversement dérivé, devra être exclu de l'accompagnement du plain-chant.

5^o Les lois qui régissent la mélodie du plain-chant doivent être observées dans chacune des parties dont se compose son accompagnement.

6^o Le plain-chant doit toujours se trouver à la partie supérieure.

Après avoir étudié chacun des modes authentiques et plagaux, Niedermeyer donne des conseils d'ordre esthétique. « Il importe, dans la recherche du véritable système d'accompagnement du plain-chant, de se tenir en garde contre cette sorte d'amollissement auquel la tonalité moderne n'a que trop disposé notre oreille; cette tonalité, par le mélange du chromatique et du diatonique, a introduit dans la musique, l'élément efféminé... La tonalité grégorienne triomphera, nous l'espérons bien; elle triomphera dans le sanctuaire, son véritable domaine; elle y règnera glorieusement et sans partage, mais à la condition de rester elle-même, revêtue de son propre éclat, pure de tout mélange et de tout alliage; là est sa puissance, là est sa beauté. »

N'est-ce pas surprenant de trouver ces lignes écrites par un homme dont on blâme un accompagnement note contre note; mais si Niedermeyer l'avait imposé à ses élèves, c'était pour les accoutumer à un accompagnement purement modal, tout à fait nouveau à l'époque. D'ailleurs les organistes qui ont reçu l'enseignement de

l'École déclarent eux-mêmes qu'il leur était conseillé, plutôt que d'alourdir chaque note de la mélodie par un accord, de soutenir simplement, de loin en loin, la ligne mélodique.

Niedermeyer a mis toute sa science et son dévouement au service du chant grégorien et il paraît incontestable que ses efforts, bien que critiqués, n'ont pas été vains. Il est intéressant de savoir aussi que Fauré souligne la portée de cette recherche. « Niedermeyer, en enseignant l'art d'harmoniser, selon leurs vrais caractères, les modes du plain-chant, sans les altérations empruntées au mode mineur avec sensible, donna des procédés harmoniques nouveaux, ne songeant pas qu'ils pourraient être utilisés hors de l'accompagnement des chants liturgiques. »

Henry Expert, un des grands musicologues français, également élève de l'École, fait aussi remarquer que Niedermeyer fut le premier à introduire les modes anciens dans la musique moderne.

Comme application de ses théories, Niedermeyer entreprit encore un ouvrage très important, le seul du genre : *l'Accompagnement des offices de l'Église*, écrit d'après les éditions du rite romain de Rennes et de Digne, les plus usitées à l'époque.

LA MAÎTRISE

En 1857, et toujours en collaboration avec Joseph d'Ortigue, Niedermeyer publia une revue mensuelle : « La Maîtrise ».

« Nous fondons un journal, dit-il dans sa préface, uniquement consacré aux intérêts de la musique d'église. Par musique d'église, nous entendons tous les chants qui retentissent dans le sanctuaire, musique sacrée, plain-chant, orgue. Pour le plain-chant, nous disons saint Grégoire, pour la musique sacrée, nous disons Palestrina, pour l'orgue nous disons Jean-Sébastien Bach. » Profession de foi peu commune à l'époque.

En 1860, Niedermeyer fut la véritable cheville ouvrière du grand Congrès du plain-chant, le seul congrès important du XIX^e siècle, auquel on doit le retour complet à la liturgie romaine, donc au chant grégorien.

L'École était alors en pleine prospérité lorsque Niedermeyer mourut, presque subitement, le 14 mars 1861, à

l'âge de 59 ans. Et, toujours pour le citer, Saint-Saëns écrivit au lendemain de cette mort : « Il fut modeste et grand, et il est bon que les jeunes générations d'artistes connaissent cette vie si bien remplie, consacrée au bien, au culte de la moralité artistique. Ils y verront de grands exemples de modestie, de probité, de dévouement à une noble cause; ils y contempleront le rare spectacle de l'esprit d'initiative le plus audacieux, joint au respect des traditions les plus pures. »

L'École passa entre les mains de son fils, avec un comité de direction dont Dietsch devint le président. Mais ce ne fut là que mesure provisoire. Gustave Lefèvre, musicien délicat et savant, au cœur ardent et d'un grand désintéressement aussi, assura la direction de l'École. Elle prit un nouvel essor et donna aussi naissance à une nouvelle pléiade d'élèves.

GUSTAVE LEFÈVRE SON TRAITÉ

Gustave Lefèvre, né à Provins en 1831, est la personnalité la plus marquante de l'École après celle de Niedermeyer. Il mena de front ses études universitaires et musicales, travailla le solfège avec Foulon, Panseron et entra dans la classe de Collet au Conservatoire. Pendant douze ans, P. de Maleden lui enseigna le contrepoint, l'harmonie, le rythme et la composition. Le comte de Maleden, élève de Gottfried Weber — de la brillante lignée de l'abbé Vogler — fut le professeur de Weber, Meyerbeer, Saint-Saëns. Lefèvre travailla encore avec Reicha et Fétis. On peut en conclure que, grâce à toutes ces influences, il avait acquis une grande liberté de style. Il composa plusieurs œuvres symphoniques et de musique de chambre, mais s'orienta, complètement, vers la pédagogie. Apparenté au peintre Georges Seurat, il fonda, en 1855, la *Société du progrès artistique* — qui disparut en 1870 — composée de peintres, de sculpteurs et de musiciens. Richard Wagner avait accepté d'en être membre d'honneur, ainsi qu'en témoigne une lettre de lui, très élogieuse.

En 1859, Lefèvre avait fait la connaissance de Niedermeyer en même temps qu'il obtenait de lui le concours de la Chorale des élèves de l'École pour ses concerts du

Progrès artistique. Six ans plus tard, il épousait une des filles de Niedermeyer et prenait la direction de l'École de musique classique et religieuse, qu'il conserva pendant plus de quarante ans. Il élargit le plan des études par des méthodes d'harmonie personnelles. Il créa des cours de musique d'ensemble, d'histoire et de théorie du chant grégorien. Les élèves, qui faisaient presque tous de longs séjours dans ce « séminaire musical » eurent donc, pour la plupart, Niedermeyer et Lefèvre comme professeurs. Lefèvre mourut en 1910, laissant un *Traité du contrepoint et du rythme*, dans lequel il explique le système de Niedermeyer :

Je distingue deux sortes de rythmes :

1^o Le rythme mélodique, ou intérieur, soumis;

2^o Le rythme de la basse fondamentale, ou extérieur, absorbant, qui gouverne toute la partition des deux rythmes, naissant du même principe : ce principe réside dans les intervalles musicaux. Je ne parle pas du mot « rythme » employé dans la phraséologie musicale. Le premier temps dit « fort » est une invention de primaires. La densité de chaque temps étant le fait du rythme intérieur et non de l'emplacement occupé par la note, ou l'accord, entre les barres de mesure.

Il laissa également un *Traité d'harmonie* sur lequel il est utile d'insister puisqu'il constitue le seul témoignage de l'enseignement théorique exercé à l'École. Il sera étonnant de constater la grande influence que cet enseignement a pu avoir sur l'écriture contrapuntique et harmonique de Gabriel Fauré. En effet, ce dernier, entré à l'École en 1854, à l'âge de neuf ans, n'en sortit qu'à vingt ans, en 1865, et avait donc eu le temps de s'en imprégner.

Le *Traité* a paru en 1889 mais, comme dit Eugène Borrel, ancien élève de l'École : « L'esprit de l'École n'ayant jamais varié depuis sa fondation, tout traité émané de cette École représente une somme de son enseignement et non pas une étape de son évolution; il ne faut donc pas attacher une importance étroite à la date de parution d'un traité. »

Pour initier les jeunes élèves à l'étude de l'harmonie, Gustave Lefèvre faisait faire un tableau des différents accords parfaits sur tous les degrés de la gamme; l'élève devait rechercher les différentes fonctions de ces accords selon les tonalités auxquelles ils appartenaient. Ce travail

mettait donc l'élève devant la difficulté de moduler; Lefèvre disait : « La modulation n'est pas ce que l'on veut, mais ce qui doit être. » Il a consacré une très grande partie de son ouvrage à l'art de moduler, au rôle humain des accords dans la composition musicale. D'où l'importance donnée au chiffrage qui représente l'accord : « Le chiffrage n'est pas ici une abstraction : c'est un être moral qui doit rappeler à l'élève les accords qu'il représente avec ses qualités tonales et modales. »

Ne semble-t-il pas naturel de lire chez l'un des professeurs de Fauré : « L'harmonie moderne est dans les affinités. Ne voir dans les accords que des relations d'intervalles, c'est revenir aux errements du contrepoint basé sur les modes du plain-chant » ?

Le premier point sur lequel Lefèvre a insisté est donc la modulation; le deuxième sera le rythme. « Le maître devra s'attacher à pénétrer l'élève de ces relations morales qui font et sont la musique. C'est au début des études qu'il est important de fixer ces principes féconds en résultats. »

Les règles ne sont pas des interdictions formelles, mais des conseils appuyés par les exemples pris chez les Maîtres. Ce fut, du reste, une innovation incontestable du traité de Lefèvre de ne citer que des exemples pris chez les Maîtres. S'il s'agit des règles bien connues concernant les octaves et les quintes directes et successives, Lefèvre ne considère pas comme une faute grave le fait de faire succéder deux quintes. Il est encore assez surprenant de lire dans un traité de cette époque : « L'effet que produisent les quintes successives ou retardées tient surtout à la place qu'elles occupent dans le morceau, à leur caractère tonal ou modal et à des circonstances rythmiques qui en exaltent ou en atténuent l'effet. » Cette position est très intéressante lorsqu'on la compare à celle adoptée par les professeurs du Conservatoire à la même époque...

Les principes de modulation exposés dans le *Traité* sont ainsi résumés par Françoise Gervais dans une thèse très remarquable consacrée à l'écriture harmonique de Fauré :

- 1^o par un accord commun;
- 2^o par un accord supposé dans lequel se produit une équivoque entre les différentes fonctions d'une même note réelle dans un ton, non réelle dans un autre;

3^o enfin, par l'équivoque produite avec un degré de la gamme chromatique (l'accord modulant étant chromatique dans un ton et diatonique dans un autre), et elle ajoute :

« On voit que le principe de la modulation par la double fonction d'un accord est implicitement posé. C'est la clé du mécanisme de la pensée tonale de Fauré et particulièrement son merveilleux sens de *ton principal* qui ne fait qu'un, d'ailleurs, avec la grande souplesse de ses modulations. »

Il est clair que l'harmonie de Fauré, de Messager, de Chabrier, de Debussy et de Ravel se trouve déjà autorisée par le *Traité* de Lefèvre.

LA VIE A L'ÉCOLE

« Les rigueurs de la discipline à l'École Niedermeyer, étaient sensiblement moindres que celles de l'enseignement », disait plaisamment Fauré. C'était plus qu'une école : une grande famille et il fallait bien cela pour égayer la sombre bâtisse de la rue Neuve-Fontaine-Saint-Georges. « La musique nous en étions imprégnés, écrivait-il, nous y vivions comme dans un bain, elle nous pénétrait par tous les pores. Lorsqu'aux heures de récréation le froid et la pluie nous privaient de nous ébattre dans la cour, on aurait pu voir, dans les salles d'étude nombre d'entre nous groupés autour d'un piano et fort absorbés par la lecture d'un opéra de Gluck, de Mozart, de Méhul ou de Weber. Mais comme la musique dramatique n'était pas précisément le but de nos études, cette *distraktion* ne nous était permise qu'à ce moment-là. » Niedermeyer ne condamnait nullement l'art lyrique, quoi qu'on en ait dit; il l'a d'ailleurs prouvé dans sa production personnelle. Mais il exigeait des études strictement classiques. Les chansons de route des élèves de l'École, les jours de promenade, n'étaient autres que les grandes œuvres des maîtres de la Renaissance. Quand, à la fin de leur vie, Gigout, Fauré, Messager se retrouvaient, ils chantaient encore, avec bonheur, *la Bataille de Mari-gnan* et bien d'autres chansons de Janequin et Costeley...

« Peut-être étonnerais-je, écrivait toujours Fauré, si je disais combien peut s'enrichir une nature musicale au contact fréquent des maîtres des XVI^e et XVII^e siècles, et

quelles ressources peuvent même naître de l'étude et de la pratique du chant grégorien... »

Il est intéressant de citer ses propres termes au sujet de l'enseignement de l'École :

Le programme des études, pour le piano, comprenait, avec les clavecinistes, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn; pour l'orgue, avec les organistes français du XVIII^e, Bach, Haendel, Boëly, Mendelssohn. On dira que ce sont là programmes de toutes les écoles; actuellement oui, en 1853 non. A cette époque, les chefs-d'œuvre de Jean-Sébastien Bach, qui constituaient notre pain quotidien, n'avaient pas encore pénétré dans la classe d'orgue du Conservatoire; dans les classes de piano du même Conservatoire, on s'appliquait à l'exécution des concertos d'Henri Herz, tandis qu'Adolphe Adam répandait l'éclat de ses lumières sur les élèves de sa classe de composition. Avouerai-je que la dignité, la sévérité de l'enseignement que nous devions à la ferme et, cependant, si paternelle direction de Niedermeyer, nous rendaient peut-être un peu pédants et que, s'il arrivait qu'on qualifiât, devant nous, le Conservatoire de mauvais lieu de la musique, nous ne protestions pas...

Les conditions de travail étaient assez particulières. En dehors des salles de cours où se succédaient les professeurs, les élèves disposaient de trois classes d'orgue. Les élèves d'orgue, divisés par équipes de deux, étaient alternativement et réciproquement l'organiste et le souffleur, car, à cette époque, la soufflerie électrique n'existait pas. Autour d'une grande salle étaient alignés quatorze pianos qui fonctionnaient à la fois, de sept heures du matin à onze heures du soir, et sur lesquels les élèves ressassaient, infatigablement, gammes, études, sonates et concertos. Au centre étaient disposées deux rangées de pupitres, se faisant vis-à-vis, et c'est dans ce vacarme assourdissant que les élèves préparaient leurs devoirs d'harmonie, de contrepoint et, même, leurs essais de composition; orchestrant les sonates de Beethoven que Saint-Saëns leur faisait travailler... Saint-Saëns qui leur conseillait d'écrire des opérettes! C'est dans ce tumulte que Gabriel Fauré et André Messager ont écrit leurs premières œuvres...

L'enseignement n'avait rien d'austère ni de dogmatique. Bien au contraire. Il s'y manifestait une largeur d'esprit qui facilitait aux natures les plus diversement douées leur plein épanouissement. Chacun choisissait librement sa voie, explorant les horizons les plus divers,

les plus lointains de l'art, depuis la symphonie jusqu'à l'opérette, voire la chanson de cabaret.

LES ÉLÈVES

Parmi les élèves sortis de l'École de musique classique et religieuse, Edmond Audran fut de la première promotion à l'ouverture de l'École en 1853. D'abord maître de chapelle, il écrivit une messe et un oratorio puis s'orienta très rapidement vers l'opérette et la musique légère. Léon Vasseur, organiste de la cathédrale de Versailles, est l'auteur d'une vingtaine d'opérettes jouées aux Bouffes-Parisiens. Eugène Gigout, né en 1844 à Nancy, suppléait, dès l'âge de dix ans, ses maîtres au grand et au petit orgue de la cathédrale. Il entra, en 1853, à l'École où il fut le condisciple et devint l'intime et fidèle ami de Gabriel Fauré. Après avoir obtenu toutes les récompenses et le diplôme d'organiste et de maître de chapelle, il fût nommé, à dix-neuf ans, organiste de l'église Saint-Augustin qui n'était encore, à l'époque, qu'une chapelle en bois... C'est plus tard à la tribune du grand orgue, dont Gigout devait rester le titulaire pendant soixante-deux ans, que Gounod, Saint-Saëns et Chabrier allaient lui donner des thèmes pour ses improvisations aux messes de onze heures.

Gigout demeura à l'École, d'abord comme professeur de solfège et de plain-chant. Henry Expert, élève lui aussi de Gigout à l'École, écrivait à propos de l'enseignement de son maître : « Ce prince de l'orgue, ce type accompli du virtuose, ce contrapuntiste fameux qui avait le génie du contrepoint, au point qu'aucun de ses contemporains ne pouvait se mesurer avec lui, ce professeur incomparable de ce que les anciens de la Renaissance appelaient, si joliment, la plaisante et très délectable science de musique. »

Eugène Gigout épousa, en 1869, la fille aînée de Niedermeyer et continua l'apostolat en faveur des doctrines de son beau-père. Il écrivit un supplément au *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* et composa plus de six cent cinquante petites pièces ou versets dans les tonalités grégoriennes.

A l'École, après avoir été, sur la demande de son beau-frère Lefèvre, successivement professeur d'harmonie, de

fugue et d'orgue à la mort de Clément Loret, Gigout fonda en 1885 chez lui où il habitait avec son neveu par alliance et élève Léon Boëllmann, un « Cours d'orgue et d'improvisation », subventionné par l'État. Il y forma de nombreux élèves, entre autres Albert Roussel qui vint travailler, presque journellement, avec lui toutes les différentes disciplines musicales avant d'aller étudier l'orchestration avec Vincent d'Indy, à la Schola cantorum.

Appelé, en 1911, par Gabriel Fauré à la classe d'orgue du Conservatoire, Gigout y enseigna jusqu'à sa mort, en 1925. Il était âgé de quatre-vingt-un ans. Il faut citer encore Gabriel Fauré dont il sera parlé d'autre part, Albert Périlhou, longtemps organiste de Saint-Séverin, Alexandre Georges, élève en même temps que Messager et auteur de plusieurs oratorios, André Messager dont il est parlé aussi d'autre part. Marie-Joseph Erb, Alsacien comme son ami Boëllmann, élève également de Gigout, a écrit des opéras, quatre messes dont une à six voix *a cappella* et beaucoup de pièces dans les tonalités grégoriennes. Léon Boëllmann est entré à l'École à l'âge de neuf ans, en 1871, après avoir fui l'Alsace dont sa famille était originaire. Élève de Lefèvre dont il devint le gendre et de Gigout qui fut son père adoptif, il laisse une œuvre assez importante malgré une mort prématurée; des pièces d'orgue dont certaines dans les tonalités grégoriennes. Ravel appréciait beaucoup une de ses mélodies *Je ne fay rien que requérir* sur un sonnet de Clément Marot, écrite dans le mode phrygien, finale *ré*. Henry Expert, élève de Lefèvre, de Gigout et plus tard de Franck, fut initié par l'École à l'art de Palestrina. A la suite de Niedermeyer, son intérêt se concentra sur les œuvres des xv^e et xvi^e siècles. Il publia une importante série des *Maîtres de la Renaissance*, une vaste *Anthologie flamande*, un *Psautier huguenot*. Son œuvre est d'une importance extrême dans le domaine de la musicologie. Claude Terrasse est aussi de ceux qui, sortis de l'École, acceptaient pour vivre de diriger des maîtrises, mais se sentaient plus attirés par l'art lyrique. Comme pour Audran et Messager, pour lui l'opérette n'était pas un art mineur et il a consacré sa plume alerte et subtile à cette forme, après avoir sacrifié à la musique d'église avec une *Messe* et un *Laudate...* Henry Busser, né à Toulouse en 1872, n'est pas

resté très longtemps à l'École. Il a travaillé avec Gounod et au Conservatoire où il enseigna longtemps la composition. Maurice Le Boucher, Raoul Pugno, Eugène Borrel furent également formés, ainsi que beaucoup d'autres, aux disciplines de l'École.

Parlant de *Messenger* et de lui-même, Gabriel Fauré écrivait, en 1908, dans « la Revue musicale » : « L'un et l'autre, nous fûmes élèves de cette École qui sans bruit et sans vacarme fit de si bonne et si utile besogne pour la musique... »

GABRIEL FAURÉ

UNE légende accréditée veut que Niedermeyer, au cours d'un voyage qu'il fit, en 1853, dans le sud-ouest de la France, découvrit le petit Gabriel Fauré en l'entendant improviser sur l'harmonium de l'église de Pamiers, où son père était instituteur. L'enfant, alors âgé de huit ans, était le dernier né d'une famille nombreuse et rien ne permettait de penser que l'on eût songé à en faire un musicien, malgré sa tendance à la rêverie et son amour passionné de la nature. Son père accepta, néanmoins, de le confier à Niedermeyer après avoir obtenu la bourse d'études qui lui assurait une année d'internat à l'*École de Musique classique et religieuse*.

En octobre 1854, Gabriel Fauré quitta donc son Ariège pour se retrouver à Paris, pensionnaire d'une école qui venait de s'ouvrir, dans un quartier maussade et où la discipline était sévère. Le programme des études était chargé; l'indolence foncière du néophyte ne s'en accommodait pas volontiers, comme en témoigne le carnet de notes du directeur. Souvent les devoirs du jeune Gabriel étaient terminés par son cher camarade Gigout, beaucoup plus laborieux que lui.

Au bout d'un an, son père voulut le reprendre. Niedermeyer, qui avait décelé les dons exceptionnels de cet élève, refusa de s'en séparer et le garda, comme l'enfant de la maison, jusqu'à sa vingtième année. On a pu lire ci-dessus comment était organisé le travail rue Neuve Fontaine-Saint-Georges, comment et dans quel brouhaha les élèves faisaient leurs devoirs et tentaient leurs essais de composition. Parmi les quatre-vingt-seize mélodies

qu'écrivit Gabriel Fauré, les vingt premières ont été, pour la plupart, composées à l'École.

L'opus 1, *le Papillon et la Fleur*, est une romance heureuse, très inspirée de Gounod. Elle plaisait beaucoup à Saint-Saëns, déjà professeur à l'École, qui la confia à de grandes cantatrices pour la faire aussitôt connaître. *Seule !*, plus sévère, marque une première expérience du mode mineur, et *Lydia*, avec son triton du cinquième mode, atteste une dilection décisive pour les modes anciens. *Après un rêve*, opus 7, est une mélodie vraiment trouvée, très italienne, d'une seule venue et d'un souffle étonnant.

A dix-neuf ans, avec *le Cantique de Racine*, pour chœurs à quatre voix mixtes, accompagnées de cordes et orgue, Fauré nous offre son premier essai de musique religieuse, petite merveille de polyphonie vocale qui lui vaudra son prix de composition.

Il quitte alors l'École pour Rennes où, pendant quatre ans, il tint l'orgue de l'église Saint-Sauveur, tout en enseignant le piano. Il revint à Paris pour prendre l'orgue d'accompagnement de Notre-Dame de Clignancourt qu'il dut abandonner pour contracter un engagement dans un régiment de voltigeurs, lors de la guerre de 1870.

Puis, sur la demande de Gustave Lefèvre, il alla quelque temps professer à l'École qui était réfugiée aux environs de Lausanne. Là, il écrivit un charmant *Ave Maria*, dédié au grand saint Bernard, qui n'est pas édité. De retour à Paris, il devient titulaire du grand orgue de Saint-Honoré d'Eylau, et passe ensuite à l'orgue de chœur de Saint-Sulpice. Nommé maître de chapelle à la Madeleine, il succède, en 1896, à Saint-Saëns, au grand orgue de la même église. Là se termine sa carrière d'organiste qui avait duré une trentaine d'années.

Dès 1876, Fauré écrit une première *Sonate pour piano et violon*. Elle est très décriée et ne trouve pas d'éditeur en France. Explosion d'extrême jeunesse très en avance sur son temps, Saint-Saëns disait que l'on y trouvait tout ce qui pouvait séduire les délicats : la recherche des modulations, des sonorités curieuses, des rythmes très imprévus qui en faisaient accepter les hardiesses.

En 1879 vint un premier *Quatuor en ut mineur* avec piano, très classique de forme, avec de beaux thèmes.

La *Ballade*, en 1881, conçue primitivement pour piano seul — orchestrée ultérieurement — valut à Fauré d'être présenté à Liszt par Saint-Saëns. Déconcerté, sans doute, par la grande simplicité et la fluidité de l'œuvre, Liszt déclara qu'il la trouvait « trop difficile ». Il est remarquable que Liszt — à qui rien de musical n'était étranger — donne le premier témoignage de la difficulté constante qu'on éprouve, hors de France, à saisir le sens et la portée du message fauréen.

La troisième mélodie de l'opus 23, *le Secret*, est l'une des plus belles pages vocales de Fauré.

De 1882 à 1886, une étonnante floraison de pièces pour le piano : trois *Impromptus*, quatre *Barcarolles*, deux *Valses-Caprice*, une *Mazurka*, trois *Nocturnes* illustrent à l'envi cette écriture pianistique si particulière en sa fugacité, avec ces modulations toujours inattendues, où l'oreille se retrouve à l'instant où l'esprit se croit égaré dans le labyrinthe des enharmonies. Jeu subtil d'illusions et de détournements dont les mêmes équivoques supposent l'exigence du sens tonal. Ce jeu de feintes est entretenu par le flot mouvant des arpèges dont les arabesques changeantes accompagnent ou prolongent le discours mélodique.

En 1883, Gabriel Fauré rencontre le sculpteur Frémiet, grand ami de Saint-Saëns. Il épouse sa fille Marie dont il aura deux fils. La vie du ménage sera difficile. Fauré continuera à donner des leçons, car ses compositions ne lui rapportent guère et Madame Fauré peindra des éventails et des panneaux.

En 1886, Fauré revient à la musique de chambre avec un II^e *Quatuor en sol mineur* pour piano et cordes. Le magnifique *adagio ma non troppo* et l'étourdissant *scherzo* en font un des sommets de son art.

On peut rouvrir, ici, la rubrique de musique religieuse avec un charmant *Maria Mater Gratiae* pour voix de femmes, et le *Requiem* (1887-1888), l'une des pièces maîtresses de son œuvre, pour chœurs, soli, orgue et orchestre. Ce *Requiem* ne ressemble à aucun autre et tranche par sa radieuse et paisible sérénité sur l'ordinaire des messes pour les défunts. L'*offertoire*, d'une polyphonie très raffinée, en est la pièce la plus caractéristique.

Quelques motets et une *Messe* complètent les rares essais de musique religieuse. On peut s'étonner que,

sorti d'une école d'organistes, Fauré n'ait jamais écrit de pièces d'orgue. Il ne s'accommodait de l'instrument qu'afin d'improviser, ce dont il ne s'est pas privé pendant son passage au grand orgue de la Madeleine dont les mélomanes fréquentaient volontiers la tribune autour de l'année 1896.

Fertile en mélodies, l'année 1889 apportera : *les Présents, Clair de lune, Larmes, Au cimetière, Spleen, la Rose*. En 1891, c'est Fauré tout entier qui s'exprime dans les cinq mélodies dites « Cycle de Venise » : *Mandoline, En sourdine, Green, A Clymène, C'est l'extase*, sur des poèmes de Verlaine — ainsi dénommées parce qu'elles furent conçues et partiellement réalisées pendant un séjour à Venise où il fut donné à Fauré de découvrir une Italie depuis longtemps désirée et pressentie.

La III^e *Valse-Caprice*, le I^{er} *Quintette* pour piano et cordes, publié en Amérique, qui eut un mauvais destin; *Dolly*, six charmantes pièces enfantines à quatre mains, précédant d'un an *la Bonne Chanson*, évangile des fauréens. Neuf mélodies composent ce cycle où Fauré, dans un langage encore plus subtil, donne à la partie de piano un rôle concertant dont l'éloquence exquise s'accorde à toutes les nuances du lyrisme verlainien, passant du calme extatique à l'impétuosité la plus vive.

Une IV^e *Valse-Caprice*, un VI^e *Nocturne*, de tous le plus populaire, deux *Barcarolles* amèneront Fauré à une nouvelle phase de son existence.

Inspecteur des écoles de la Ville de Paris, depuis 1892, sa situation matérielle s'améliorait. En 1896, tandis qu'il succédait à Saint-Saëns au grand orgue de la Madeleine, il était désigné pour remplacer Massenet à la chaire de composition du Conservatoire de Paris. Étrange destin que celui d'un musicien en qui l'on pouvait saluer tant de dons, et capable de remplir tant de rôles, sauf celui de pédagogue qui lui fut néanmoins dévolu. En lui, pas trace de doctrine. Sans doute, sa culture musicale était-elle très solide, mais jamais il ne consentait à parler de son art — à peine de celui des autres. Il est toujours, même dans son enseignement, resté muet sur ses propres conceptions esthétiques. Avait-il besoin d'indiquer une préférence, une nuance, de faire une suggestion ? En l'espèce, il n'avait d'autre éloquence que celle de sa musique, elle le dispensait de commentaires, de pro-

fession de foi. C'est par le rayonnement qui se dégageait de l'homme et par la séduction de son œuvre que s'accomplit le prodige. De la classe de Fauré sortit une extraordinaire lignée de disciples : Maurice Ravel, Florent Schmitt, Georges Enesco, Roger Ducasse, Charles Koechlin, Gabriel Grovlez et bien d'autres.

En 1905, il recueille la succession de Théodore Dubois à la direction du Conservatoire. Cette nomination est très contestée et même, dans certains milieux officiels, très âprement critiquée. Fauré ne possède aucun des titres de ses prédécesseurs; il n'a pas appartenu, comme élève, à la maison qu'il doit diriger; il n'a pas été auréolé du Prix de Rome, l'Institut ne lui a pas encore ouvert ses portes; sa tâche sera lourde. Il lui faudra, à tout instant, compter avec l'opposition de ceux qui voient en lui le représentant d'une tradition qui n'est pas la leur.

Le premier, il s'insurge contre la conception étroite qui limite la « Cantate » imposée au concours de Rome. Il provoque un vrai scandale quand son élève Ravel se voit refuser le premier grand prix, et pourtant « les fonctions de directeur du Conservatoire comportent, comme toutes choses, ici-bas, une part de satisfactions », écrira-t-il. « Parmi celles-ci, je n'en ai jamais éprouvé de plus vive que le jour où j'ai pu appeler dans notre grande institution Vincent d'Indy, fondateur et directeur de la Schola Cantorum, laquelle passait alors pour une école rivale, et Eugène Gigout, héritier direct des doctrines de Niedermeyer. J'étais certain de l'éclat que l'un et l'autre apporteraient à l'enseignement du Conservatoire; on a pu juger que je ne m'étais pas trompé ».

Pour les concours de piano du Conservatoire, Fauré compose un *Thème et Variations* d'une grande noblesse. Les dix variations toutes en *ut dièse mineur* ne sont aucunement monotones, et la onzième vient éclairer le tout par une conclusion en majeur. La même année paraîtront le *VII^e Nocturne*, l'un des plus beaux, et quelques mélodies : *Prison*, *Soir*, *le Parfum impérissable*, *Arpège*; enfin un *Impromptu pour harpe* qui deviendra le *VI^e Impromptu* pour piano.

De 1906 à 1910, Fauré s'était consacré à la composition de la *Chanson d'Ève*, sur dix poèmes de Van Lerberghe, l'une de ses œuvres capitales. Ce cycle fut l'occasion

de vives controverses. L'art de Fauré s'épurait en se dépouillant, sa musique se faisait statique et comme immatérielle. Les adeptes la suivaient moins facilement et les détracteurs y dénonçaient comme une aridité, signe de déclin. Les interprètes, moins sûrs du succès, se faisaient plus rares.

Fauré s'était bercé de l'illusion que le directeur du Conservatoire disposerait de loisirs dont le compositeur pourrait bénéficier. En fait, les travaux administratifs se révélaient plus absorbants et plus fastidieux que les tâches de l'organiste et du pédagogue.

Jusqu'alors peu tenté par les prestiges du théâtre, il n'avait écrit pour l'Odéon que les musiques de scène de *Caligula* et de *Shylock*, et, pour Londres, l'émouvante partition de *Pelléas et Mélisande* (influencée par *Tristan*), enfin *Prométhée*, à l'intention du Théâtre antique de Béziers.

Fauré n'en souhaitait pas moins trouver un véritable sujet d'opéra. Après bien des recherches, son choix s'arrêta sur un livret de René Fauchois qui n'était pas excellent, mais fut le prétexte à de fort belles pages. On peut dire que *Pénélope* est l'extension de la mélodie faurénne au théâtre. Fauré croit pouvoir écrire son opéra en deux ans, il en mettra cinq — 1907 à 1912 — pendant lesquels on le sent littéralement obsédé par sa tâche. Il existe toute une correspondance dans laquelle il fait part de ses scrupules, de ses difficultés à réaliser certaines scènes dont celle des Fileuses. « Les fileuses flâneuses, écrit-il à sa femme; c'est étonnant ce qu'il faut travailler pour dépeindre des gens qui ne travaillent pas, ou peu. Je crois que cela marche assez bien, mais, comme toujours, n'en suis pas absolument sûr... » La création eut lieu en 1913.

Pendant près de huit années, Fauré n'écrira plus de mélodies; mais, jusqu'en 1915, c'est une nouvelle floraison de pièces pour piano : cinq *Barcarolles*, deux *Nocturnes*, un *Impromptu*, et neuf *Préludes* pleins de fantaisie.

En 1914, *le Jardin clos*, encore sur des vers de Van Lerberghe aux surprenantes modulations et la *III^e Sonate pour piano et violon*, en 1916, tout juste quarante ans après la première... On y retrouve les mêmes qualités de fraîcheur et d'élan. L'andante de cette sonate est emprunté à une symphonie dont il n'avait pas été assez satisfait

pour la publier. Aussi bien, Fauré n'était pas un symphoniste. Il a écrit une *Fantaisie* pour piano et orchestre très académiquement construite qu'il publia, mais qu'il se refusa à laisser exécuter.

L'Opéra-Comique a monté un ballet *Masques et Bergamasques* doté d'une charmante ouverture dans le goût du XVIII^e siècle.

En 1919, on lui suggère, en haut lieu, de quitter le Conservatoire. Il écrit d'Annecy, où il a passé ses derniers étés, à la fille de Léon Boëllmann : « Dis à ton oncle Gigout qu'il ne fasse surtout pas comme moi, ses élèves ont encore besoin de lui. Je vais enfin pouvoir ne faire que ce qui me plaira ; depuis si longtemps que je suis toujours à l'heure ! » Il pourra donc s'évader, mais il est bien tard... Il marquera, du moins, son évocation en publiant coup sur coup deux *Sonates pour violoncelle et piano* assez semblables, les mélodies de *Mirages*, le II^e *Quintette* qui connut une meilleure fortune que le premier. Une XIII^e *Barcarolle*, encore pleine d'accents juvéniles et un XIII^e *Nocturne*, la page la plus hermétique de son œuvre, clôtureront la magnifique série de ses pièces pour piano. L'*Horizon chimérique*, sur quatre poèmes de Jean de La Ville de Mirmont, aux accents virils et pourtant d'un dépouillement total, sera son dernier recueil de mélodies. En 1923, le *Trio pour piano, violon et violoncelle*, ardent et joyeux, précédera de peu la dernière de ses œuvres, son *Quatuor à cordes* qui porte le n^o 121.

Il semble tout indiqué de citer ici cette phrase de Rameau qui s'applique si bien à Fauré, l'harmoniste beaucoup plus harmoniste que ne le fut Debussy à la même époque : « C'est l'harmonie qui nous guide », dit Jean-Philippe Rameau, fixant ainsi un caractère constant du génie musical français. Jamais cet apophtegme ne fut plus clairement ni plus généralement illustré qu'il ne l'est ici par la musique de Fauré, plus foncièrement liée aux suggestions de l'harmonie que celle de ses contemporains — à commencer par Claude Debussy.

Personnalité déconcertante et singulière dans son intraitable et farouche modestie qu'on s'efforcerait en vain de plier à la fameuse distinction des trois styles, Fauré désoriente les classificateurs. Indifférent aux systèmes, aux doctrines, aux consignes de la mode, rien ne l'a détourné du chemin qu'il s'est frayé sans se

soucier de tracer à l'avance son itinéraire et sans se préoccuper des démarches du voisin. Il n'a jamais cessé de rester lui-même, fidèle à son génie harmonique qui ne faisait point de différence, au témoignage de son ami Paul Dukas, entre le plaisir de composer et la volupté de moduler.

On a beaucoup trop exploité le thème du « charme fauréen » ; on a trop parlé de ce parfum de « fleurs vénéneuses » exhalé par ses œuvres, selon l'expression de Saint-Saëns ; on a pris l'élégance pour de la mollesse. Les grandes pages dramatiques de *Pénélope*, le *Libera* du *Requiem*, des mélodies comme *Cimetière*, les mouvements lents de certaines œuvres de musique de chambre, la *Mort de Mélisande* s'inscrivent en faux contre de telles imputations.

Fauré craignait-il inconsciemment que ses interprètes n'affadissent ses œuvres ? Il demandait que l'on affirmât bien les basses, que l'on jouât sa musique très simplement, avec de beaux matériaux sonores. Il avait horreur du « rubato » qu'il n'indiquait jamais et il répétait souvent à l'une de ses proches : « Quand tu entendras ma musique jouée trop vite, tu diras encore que c'est trop lent... » Il ne composait pas rapidement, la subtilité de sa musique, la fugacité de ses arabesques modulantes ne s'accommodant pas de solutions hâtives.

Gabriel Fauré vivait en musique, mais son horizon s'étendait bien au-delà. Il aimait Stendhal, détestait écrire des articles, s'amusait à dessiner des caricatures pleines d'esprit, ou à composer des vers de mirliton... Il n'adorait pas autant Bach qu'on l'a prétendu, aimait Schumann (auquel on l'a beaucoup trop apparenté) et admirait, sans réserve, les *Sonates d'orgue* de Mendelssohn.

Son pouvoir d'intériorité était surprenant. A la fois très présent et tout à fait ailleurs, il vous écoutait toujours avec une extrême bienveillance, mais, les trois quarts du temps, ne vous entendait pas...

La leçon de Fauré est tout entière de modestie et de discrétion. Intimidé par les exigences du quatuor à cordes, il avait attendu les dernières années de sa vie pour sacrifier à cette forme suprême de la composition musicale. Au moment d'achever l'œuvre, dans sa soixante-dix-huitième année, et sentant sa fin prochaine, il avait prié ses meilleurs amis dont il appréciait la clair-

voyance, de soumettre son manuscrit à l'examen le plus sévère avant de pourvoir à sa publication; mais il ne put s'empêcher d'ajouter : « Et puis, tout cela a si peu d'importance... »

Il mourut quelques jours plus tard le 4 novembre 1924.

MARIE-LOUISE BOËLLMANN-GIGOUT.

BIBLIOGRAPHIE

L'ÉCOLE NIEDERMEYER

L. A. NIEDERMEYER, *Vie d'un compositeur moderne*, introduction de Saint-Saëns, Paris, 1893.

M. GALERNE, *L'école de musique classique et religieuse*, Paris, 1923.

Cinquante ans de musique française, Paris, 1925, 2 vol.

Hommage à G. Fauré, « Revue Musicale », 1925.

N. DUFOURCQ, *La musique d'orgue française*, Paris, 1949.

SUR GABRIEL FAURÉ

L. AGUETTANT, *Le génie de Gabriel Fauré*, Lyon, 1924.

C. BENOIT, *La Messe de Requiem de Gabriel Fauré*, dans le « Génie musical », août 1888, Bruxelles.

A. BRUNEAU, *Notice sur la vie et les œuvres de Gabriel Fauré*, Paris, 1925.

M. FAVRE, *Gabriel Fauré's Kammermusik*, Zurich, 1949.

G. FAURE, *Gabriel Fauré*, Paris-Grenoble, 1945.

G. FAURÉ, *Lettres intimes* publiées par Ph. Fauré-Frémiét, Paris, 1951.

Opinions musicales (Pages choisies de sa critique musicale du « Figaro » de 1908 à 1921), préface de Gheusi, Paris, 1930.

Ph. FAURÉ-FRÉMIET, *Gabriel Fauré*, Paris, 1929; nouv. édit. augmentée, Paris, 1957.

V. JANKÉLÉVITCH, *Gabriel Fauré et ses mélodies*, Paris, 1938.

Ch. KOECHLIN, *Gabriel Fauré*, Paris, 1927; nouvel. édit., Paris, 1949.

W. L. LANDOWSKI, *Chopin et Fauré*, Paris-Bruxelles, 1940.

J. de MARLIAVE, *Études musicales : un musicien français, Gabriel Fauré*, Paris, 1917.

Cl. ROSTAND, *L'œuvre de Fauré*, Paris, 1945.

G. SERVIÈRES, *Gabriel Fauré*, Paris, 1930.

N. SUCKLING, *Fauré*, Londres, 1946.

L. VUILLEMIN, *Gabriel Fauré et son œuvre*, Paris, 1914.

E. VUILLERMOZ, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, 1923.

E. VUILLERMOZ, *Gabriel Fauré*, préface de B. Gavoty, Paris, 1960.

Numéro spécial de « la Revue musicale », Paris, 1922; et pour le centenaire de Fauré, Paris, 1946.

L'ÉVOLUTION DE L'HARMONIE EN FRANCE ET LE RENOUVEAU DE 1880

UNE mince brochure de Louis Laloy, riche de suggestions sous la modestie d'un exposé apparemment élémentaire, éclaire les avenues de notre sujet. Remontant aux deux sources de l'harmonie moderne qu'il découvre dans les œuvres jumelles de Jean-Sébastien Bach et de Jean-Philippe Rameau, Laloy constate que « dans l'harmonie de Bach, régie par la modulation, l'accord n'est pas indépendant, mais toujours engagé, responsable de celui qui précède et qui suit. Ce qui ne signifie nullement qu'il n'ait pas sa beauté; mais elle lui est donnée par surcroît, de même qu'elle vient récompenser les savants calculs du contrepoint... L'harmonie de Bach réservait un privilège à peu près exclusif aux accords dont l'assemblage détermine une tonalité. A peine moins attentive au soin de préparer et de sauver (comme il dit) les dissonances, l'harmonie de Rameau en emploie beaucoup d'autres, qui ne l'obligent pas à la modulation perpétuelle, et laissent dans un état stable, entre deux cadences signalétiques, la tonalité. Rameau n'a pas inventé ce procédé, fort judicieusement employé déjà par nos maîtres du luth et du clavecin; mais il en a fait la théorie, qui lui a permis de l'enrichir en mettant à sa portée d'autres formations encore [... Ainsi se trouvent définis,] par Bach et par Rameau, deux systèmes d'harmonie, l'un de tonalité, l'autre de sentiment, qui vont continuer de se développer jusqu'à nos jours. »

En fait, plus d'un siècle avant la naissance de Rameau, la trame de la polyphonie s'était effilochée sous les doigts des luthistes, la chaîne s'étant rompue, quitte à se recomposer en accords au gré d'une audacieuse géométrie descriptive. C'est ainsi qu'Adrian Le Roy « met sur le luth », en 1571, cet Air de Cour de Nicolas de la Grotte :



EX. 1.

Au clavecin comme au luth, et généralement en toute matière de musique instrumentale, le goût du mimétisme graphique propre aux Français les presse d'enclorre l'émotion dans le contour de son objet, en s'attachant à ce qui, dans la musique, peut donner davantage le sentiment du spatial — l'accord, qui retient et qui fixe le charme de l'instant sonore. Louis Couperin et son neveu François, J.F. Rebel, Clérambault, Caix d'Hervelois et Destouches, entre tant, ont éprouvé avant Rameau que « l'harmonie peut émouvoir en nous différentes passions à proportion des accords qu'on y emploie », car il y a « des accords tristes, languissants, tendres, agréables, doux et surprenants ».

Au second acte de l'opéra-ballet des *Éléments* (1721), André Cardinal Destouches, évoquant le calme de la mer sous la lumière indécise de l'aurore, pose un accord de *neuvième* sur un degré — le quatrième, qui n'est pas celui que sa fonction lui assigne. S'ensuit un enchaînement inouï, où paraît le plus troublant de ces accords « par supposition » — que Rameau est précisément en train d'inclure dans son *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722) :



EX. 2.

On ne s'est pas suffisamment avisé que fonder en raison ces acquisitions empiriques et les soumettre aux sévérités d'une règle, ce n'était pas pour autant enrichir la technique, comme le voudrait Laloy — c'était l'arrêter dans la spontanéité de son élan pour l'enfermer dans la rigueur d'un système. En fait, il faudra plus d'un siècle pour que la musique française retrouve l'esprit qui animait la démarche d'un Destouches quand elle se montrera derechef plus curieuse d'ordonner la sensation que d'exprimer le sentiment.

Avant les années 1848, où commence à s'affirmer le principe des nationalités musicales, « fruit politique du Romantisme » (Braïloiu), nul ne s'avise encore, en Europe, de désavouer formellement le système tonal illustré par les maîtres classiques, et qui confirme, dans leurs fonctions privilégiées, les premier, quatrième et cinquième degrés d'une échelle unique dont le mode *d'ut* a fourni le diagramme.

Il suffit, néanmoins, d'interroger les œuvres des compositeurs des deux grandes générations romantiques, qu'ils se nomment Berlioz, Glinka, Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, voire Verdi, pour constater que le système trahit çà et là des signes de lassitude, sinon d'épuisement. Dès 1830, ses fondements sont presque partout ébranlés. On le reconnaît à des signes dont les plus apparents tiennent d'abord aux comportements de l'accord de *septième naturelle*, dit de *dominante*, clé de voûte du système tonal, qui tend un peu partout à éluder l'obligation de dominer sur le cinquième degré, et conséquemment de se résoudre sur la tonique.

Il suffit d'interroger les œuvres de Chopin (par exemple le *Quatrième Nocturne*) pour voir se dégrader le caractère fonctionnel de la *septième naturelle*. Dès les premières mesures du fameux prélude de *Tristan et Isolde*, de Richard Wagner, ce même accord se transporte de tierce en tierce, négligeant, sous la vive pression des appoggiatures qui l'accablent, son office de gardien de la tonalité.

De leur côté, les agrégats de *septième diminuée* et de *septième de sensible* seront les interprètes désignés de l'éternel devenir — images sonores du rêve germanique. Péchant l'un et l'autre par la base, puisqu'ils ne sont que des accords de *neuvième* privés de leur fondamentale,

tout les attire et rien ne les retient. Équivoques et fluents, ils vont concourir ensemble ou séparément à ruiner l'édifice.

L'accord de *septième diminuée*, en particulier, cet accord



Ex. 3.

fait de deux tritons « diaboliquement » entrecroisés qui se renverse à volonté sans changer de figure, introduit dans l'harmonie allemande, de Weber à Wagner, ce climat d'instabilité où s'exaltent et se multiplient

les tensions ambiguës, où le sens tonal s'égare et bientôt s'amortit.

Ce mépris des degrés hiérarchiques, cet abandon des privilèges que l'ère classique avait attachés aux fonctions cardinales de tonique, de sous-dominante et de dominante attestent suffisamment l'usure du système; mais ce relâchement se manifestera de façon très différente selon l'esprit des écoles nationales, c'est à ce point que l'Allemagne et la France, en particulier, vont manifester leurs incompatibilités d'humeur et cultiver leurs différences.

Tardive en son art comme en son histoire (Focillon), l'Allemagne musicienne a trouvé son expression propre au temps même où le système tonal achevait de se former. Sa tradition lui impose ce système. Dans ses plus grandes hardiesses, du prélude de *la Création* de Joseph Haydn au prélude de *Tristan* de Richard Wagner et aux poèmes symphoniques de Richard Strauss, le romantisme allemand ne songera pas à chercher ailleurs le principe de sa méthode, jusqu'au jour où la tension des dissonances, la pression des appoggiatures et l'altération constante des degrés de l'échelle feront éclater le cadre. Il faudra bien alors se faire une norme de l'absence de tonalité et promouvoir une esthétique fondée sur la privation.

Le seul musicien germanique qui ait cédé, tout accidentellement d'ailleurs, aux attrait de l'harmonie modale est ce même Brahms dont il n'est pas inutile de noter que son romantisme s'était patiemment informé aux sources de la musique préclassique et renaissante.

Tandis qu'en Allemagne la polyphonie se prend à glisser sur les degrés de l'échelle chromatique où le

sens tonal s'altère insidieusement pour courir les aventures de la mélodie infinie, les Français, toujours épris de voyages immobiles, se rafraîchissent aux sources jumelles de leur terroir et de leur liturgie.

On sait que la tradition française remonte, pour sa part, aux origines de la musique occidentale. Les modes de notre musique populaire se confondent avec les modes du plain-chant. Ils ont nourri la polyphonie médiévale et l'harmonie proprement dite à sa naissance. Refoulés sous la pression de cette espèce de cartésianisme qui imposera concurremment le tempérament égal et le régime de la tonalité, ils n'en continueront pas moins de vivre dans la mémoire paysanne, et ne cesseront d'alimenter la curiosité des savants. Solange Corbin note que cette survivance s'explique par la pratique traditionnellement uniforme du culte romain chez les Français : « Cette vérité très simple qu'il peut exister un autre répertoire que celui de la musique classique — qu'il existe une façon de chanter sans accompagnement des suites de sons qui, mêmes déformées, n'arrivent pas à se constituer en gamme majeure nous est venue par ce chemin. »

En fait, ces chants sans accompagnements, ces monodies qui échappent au droit commun de la tonalité classique, les compositeurs français ne seront pas les seuls à tenter de les intégrer dans le langage de la musique moderne; mais ils seront les premiers et les mieux décidés à les réintroduire dans le cadre d'une harmonie qui leur réponde. Nos musiciens d'opéra-comique — et nommément Grétry — s'y sentaient invités par la mode des sujets archaïques ou exotiques. Il est déjà significatif qu'ils aient entrevu le problème en esquivant ses difficultés. Compositeur d'*Aucassin et Nicolette* (1779) et de *Richard Cœur de Lion* (1784), Grétry fait une réflexion profonde sur l'éternel débat de la vérité et de la convention dans le domaine de l'art quand il déclare finement « qu'en adoptant une musique antique », il n'en faut pas moins « plaire aux modernes », car on ne sait gré à l'artiste d'avoir été vrai qu'autant qu'il amuse — et pour qu'il amuse, il ne faut pas qu'il déconcerte. Moyennant quoi, la chanson de Blondel, dans *Richard* : « *Que le Sultan Saladin* », évite de faire entendre la compromettante *sensible* de la mineur à la partie de chant, tout en

lui ménageant une entrée discrète et tardive à l'accompagnement.

Nous avons évoqué nos musiciens d'opéra-comique : nommer, au cours du XIX^e siècle, Ferdinand Hérold, Charles Gounod, Léo Delibes, Emmanuel Chabrier, André Messager, c'est aussi désigner avec Fauré, et en attendant Claude Debussy, les champions les plus décidés de cette harmonie sensible aux sollicitations de la modalité, et qui, loin de s'engager, avec l'École allemande, sur les glissières d'un éternel chromatisme, laissera « dans un état stable, comme parle Louis Laloy, entre deux cadences signalétiques » une tonalité savoureusement élargie.

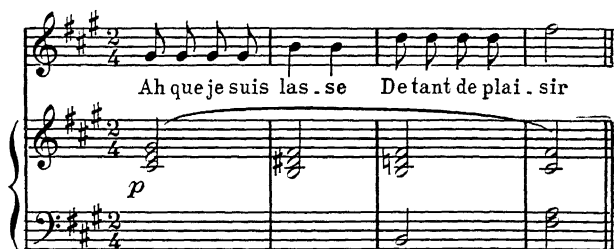
En France, à l'époque climatérique du Romantisme, environ 1830, l'enseignement musical se trouve partagé, comme le note Jacques Chailley, entre deux méthodes : d'une part le dogmatisme académique du Conservatoire de Paris qui « s'en tient aveuglément aux deux modes à sensible » ; de l'autre, l'étude du plain-chant modal que

Les rendez-vous de noble com - pa -

- gni - e Se donnent tous dans ce charmant séjour

Ex. 4.

préconise le Conservatoire de Musique religieuse et classique d'Alexandre Choron — école dont Niedermeyer prendra la relève, renouvellera et précisera la doctrine; mais ici comme ailleurs, et comme toujours, ce sont les exemples qui susciteront et affermiront les préceptes. Incité par un livret qui sacrifie au goût du temps pour les sujets gothiques et renaissants, Hérold, dans son ravissant opéra-comique du *Pré-aux-Clercs* (1832), impose une harmonisation délicieusement modale à un chant qui ressortit au pur et simple majeur (voir ex. 4). Au second acte, le petit air de Nicette introduit encore davantage le climat modal :



Ex. 5.

En lisant la partition de *l'Enfance du Christ* (1854), on serait tenté de prendre au sérieux la boutade de Rossini au sujet d'Hector Berlioz : « C'est une chance que ce garçon ne sache pas la musique... » Décidément rebelle à la syntaxe académique, et méprisant, sans prétendre à la connaître, la modalité grégorienne dont il dénonce le caractère indécis, « l'impersonnalité » et « l'inexpression », Berlioz n'en n'est pas moins amené, poussé par l'ange du bizarre et le démon du pittoresque, à multiplier dans l'air d'Hérode : « *O misère des rois* », comme aussi dans *le Repos de la Sainte Famille*, des incises modales caractérisées, se targuant de ce « petit style innocent en fa dièse mineur sans note sensible ; mode qui n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, et que les savants vous diront être un dérivé de quelque mode phrygien, ou dorien, ou lydien de l'ancienne Grèce, ce qui ne fait absolument rien à la chose, mais dans lequel réside évidemment le caractère mélodique

et un peu niais des vieilles plaintes populaires ». Mais à rebours d'Hérold, qui imposait une harmonie modale à une mélodie conforme au majeur moderne, Berlioz use d'une mélodie modale qui n'entraîne pas l'harmonie dans son aventure.

Quand il récuse cavalièrement les théoriciens dont la science « ne fait absolument rien à la chose », le compositeur du *Repos de la Sainte Famille* songe sans doute à son fidèle d'Ortigue. Or, ce même Joseph d'Ortigue, avant d'épouser les vues fécondes de Niedermeyer sur l'harmonie modale, se trouve amené à envisager différemment (à propos justement de *l'Enfance du Christ*) l'opportunité d'harmoniser le plain-chant pour l'usage ecclésiastique et l'avantage que la musique profane peut tirer du libre emploi des modes anciens. « Quand j'ai dit, écrit-il dans le *Journal des Débats* (janvier 1855), que le plain-chant à l'usage du culte, le chant liturgique est incompatible avec l'harmonie, et que celle-ci en détruit radicalement le caractère, je ne me suis pas interdit pour cela le droit d'admirer le parti que certains compositeurs, Monsieur Meyerbeer ou Monsieur Berlioz, par exemple, pouvaient tirer de certains éléments du plain-chant en les transportant dans la musique libre... »

Joseph d'Ortigue se plaît à donner Meyerbeer en exemple à côté de Berlioz. A bien meilleur titre, il aurait pu citer Charles Gounod, qui venait précisément de faire entendre, en 1854, dans *la Nonne sanglante*, son second opéra, un intermède où s'insinue le troisième mode du plain-chant.

Jacques Chailley — à qui nous aimons devoir mainte suggestion — se plaît à montrer comment et combien Gounod ruse avec les disciplines qui ont présidé à sa double formation de lauréat académique et de séminariste. Jeux ambigus que Gabriel Fauré se plaira plus tard à prolonger en raffinant sur leur subtilité.

Gounod, en tout état de cause, aura montré la voie à ceux de ses successeurs qui, s'inspirant à leur tour de leur tradition ecclésiastique et populaire, parviendront à plier l'harmonie aux exigences de la mélodie modale dans une entente élargie de la tonalité.

Un tournant décisif se dessine à la veille des années 1880; Jacques Chailley en attribue l'initiative à César Franck : mais les exemples qu'il allègue, tirés de compo-

sitions peu caractéristiques du maître liégeois, sont d'autant moins convaincants que, comme l'éminent musicologue le note fort bien lui-même, la plupart des essais modaux de Franck sont réductibles à la notion d'attirance chromatique des degrés faibles vers les degrés forts. Or, la musique modale — telle du moins qu'on l'entend ici — est diatonique par essence, et rien n'est mieux fait pour amortir l'impression de modalité que ces débauches d'altérations chromatiques à quoi l'harmonie franckiste s'abandonne sans frein.

Au surplus, les partitions qu'analyse Jacques Chailley : *Rebecca*, *le Chasseur maudit*, *Hulda* furent écrites ou achevées de 1881 à 1885. Elles sont donc postérieures de plusieurs années à *l'Étoile* et *Une Éducation manquée*, opérettes où la franchise d'Emmanuel Chabrier s'exprimait avec une audace et une liberté d'invention qui nous pressent de reconnaître dans *l'Étoile* (1877) l'ouvrage le plus nettement caractéristique de son auteur. Semi-autodidacte, comme André Cardinal Destouches, Chabrier ne se sent point tenu de ruser avec le formulaire de la tonalité classique, et quand il compose *l'Étoile*, il n'a pas encore bu le philtre de *Tristan*. C'est chez lui, et par lui, que la modalité s'intégrera au langage harmonique de l'École française (voir ex. 6) et c'est en rompant naïvement avec l'arbitraire des systèmes académiques qu'il retrouvera, sans même y songer, le sens d'une tradition dont Claude Debussy et Maurice Ravel seront les prochains bénéficiaires.



Ex. 6.

Évocations archaïques, sujets exotiques : héritage d'un romantisme prodigue d'invitations au voyage à travers le temps et l'espace, tous les prétextes seront bons pour inviter la musique française des années 1880 à faire écho à des voix séculaires par des chants inédits.

Alors que le chromatisme exacerbé de *Tristan* tendait à faire de chaque note une *sensible*, au péril imminent d'exténuer le sens tonal, la musique française, bien avant de découvrir le *gamelan* javanais à l'Exposition Universelle de 1889, avait retrouvé instinctivement l'échelle pentatonique, commune à toutes les civilisations archaïques. Chabrier et le tout jeune Debussy l'inaugurent pour la même raison qui pousse les Chinois et les Celtes, les Indiens de l'Amazonie et les nègres d'Afrique australe à la conserver. Ce n'est pas par hasard que ces peuples limitent l'étendue de leur échelle sonore au cinquième palier du cycle des quintes : à pousser plus avant, ils rencontreraient le demi-ton qui les gêne. Exempte de demi-ton, la gamme pentatonique séduira nos Français, parce qu'elle élimine, avec la sensible et ses entraînements, les mêmes éléments de tension dont cet intervalle est la source en régime diatonique, comme les théoriciens du Moyen âge l'avaient éprouvé. Chabrier, pour sa part, utilise le pentatonique avec une heureuse insistance dans ses *Trois Valses romantiques* :



Ex. 7.

Le goût des échelles modales, l'attention portée sur le pentatonique attestent le désaveu des hiérarchies qui assureraient la rigueur d'un système tonal qu'on ne récuse point, mais qu'on élargit pour lui donner une aisance nouvelle. La *sensible* a perdu sa vertu attractive, le protocole des cadences est éludé. L'harmonie d'Emmanuel Chabrier est libre comme l'air. Septièmes et neuvièmes de toute espèce déposent allégrement leurs charges en renonçant aux privilèges attachés à leurs fonctions. Le chœur initial de *la Sulamite* (1885) accomplit le vœu de Franz Liszt rêvant d'une musique entendue comme « une suite de sons qui s'appellent l'un l'autre et s'enchaînent spontanément au lieu d'être menés à la baguette » :

Très modéré

Ex. 8.

L'auditeur français, traditionnellement soumis au dogme de la hiérarchie des genres, fait volontiers scrupule d'admettre que la tâche d'un Debussy et d'un Ravel ait été préparée de longue main par nos musiciens de romances et d'opéra-comique, fidèles tenants du seul genre musical où le génie répond à la race, et dont la plume était libre.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de noter que nos compositeurs de demi-caractère ont été formés, pour la plupart, aux disciplines du maître de chapelle : Boieldieu

et Gounod, Delibes et Messager (sans oublier Hervé et Audran) ont fait chacun le métier d'organiste et pratiqué l'accompagnement du plain-chant.

C'est le lieu de se rappeler que les périodes organiques de l'histoire musicale stipulent peu ou prou la synthèse du « genre galant » et du style sévère. Ce que Mozart aimait à devoir aux maîtres de l'opéra bouffe napolitain, Fauré, Debussy et Ravel l'emprunteront, un siècle plus tard, à ceux de leurs aînés dont la verve inventive avait trouvé son expression déliée dans l'élan spontané qui entraîne les audaces de plume et de langage, chez les musiciens de romances, d'opéras-comiques ou de ballets.

On répète, depuis Voltaire, que le Français n'a pas la tête épique. Cela n'est pas moins vrai du musicien que du poète. Chez un Gounod, un Lalo, un Delibes, un Bizet, un Chabrier surtout, la préoccupation du style élevé rejoint trop aisément la pompe académique sauf à s'égarer malencontreusement dans une imitation stérile des Romantiques allemands. Gounod n'a nulle part affirmé plus hardiment ni, plus curieusement, de personnalité que dans la romance de *l'Absent* ou dans des opéras-comiques comme *le Médecin malgré lui*, *la Colombe*, ou *Philémon et Baucis*. Édouard Lalo a mis plus de lui-même dans les variations harmoniques et rythmiques de la parade foraine de *Namouna* que dans les trois actes du *Roi d'Ys*. Léo Delibes préfigure le meilleur Fauré quand il compose un passe-pied pour le bal du *Roi s'amuse* :



Ex. 9.

C'est dans l'opéra-comique que le génie de Bizet brille de sa flamme la plus pure et ce n'est pas *Gwendoline*, torturée par les fantômes des Walkyries — c'est la bouffonnerie de *l'Étoile* et la comédie du *Roi malgré lui* qui désignent Emmanuel Chabrier pour l'inspirateur d'un renouveau autorisé par son conseil et suscité par son exemple.

Les musiciens qu'on vient de nommer ont ainsi retrouvé la tradition la plus exigeante et la plus sûre, avec le secret de cet empirisme sensualiste que les luthistes de Louis XIII avaient transmis aux praticiens du clavecin; secret perdu depuis le XVIII^e siècle et les froides lumières de son déclin. C'est ici le jeu français par excellence. C'est l'ascèse janséniste détournée de ses fins pour ne s'appliquer plus qu'aux sciences du plaisir, haussant la délectation sensible à la dignité d'un régal de l'intelligence. A subtiliser sur le magistère harmonique, Chabrier, frère spirituel d'Édouard Manet, trahit la même race et le même esprit que nos casuistes de la gastronomie et de la préciosité galante.

ROLAND-MANUEL.

BIBLIOGRAPHIE

BERLIOZ, H., *Correspondance philosophique*, dans *Les grotesques de la musique*, Paris, 1859.

CHAILLEY, J., *Traité historique d'analyse musicale*, Paris, 1951.

CHAILLEY, J., *La renaissance de la modalité dans la musique française avant 1890*, dans « Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress », Vienne, 1956, Graz-Cologne, 1958.

LALOY, L., *Comment écouter la musique ?*, Paris, 1942.

ORTIGUE, J. d', *La musique à l'église*, Paris, 1861.

CÉSAR FRANCK

CÉSAR Franck offre à l'historien le cas singulier d'un compositeur de souche germanique, de nationalité belge, qui, dans les dernières années d'une existence modeste, effacée, a exercé sur la musique de la France, son pays d'adoption, une influence profonde et durable, directe ou indirecte.

LA VIE ET LES ŒUVRES

Ses parents — le père néerlandais, la mère allemande — s'étaient installés à Liège, cité de langue française. Le petit César-Auguste Franck naquit en cette ville le 10 décembre 1822; bien doué pour la musique, voire enfant prodige, il étudia le piano au conservatoire local, composa de bonne heure, donna dès son enfance en Belgique et à Aix-la-Chapelle des concerts avec son frère puîné, Joseph, violoniste et futur organiste; dans sa treizième année il vint à Paris pour continuer au Conservatoire ses études et les achever. Il devait obtenir en 1838 dans des conditions extraordinairement brillantes un premier grand prix de piano; en 1840, un premier prix de contrepoint et de fugue; en 1841, un second prix d'orgue; en 1842, il allait pouvoir concourir pour le prix de Rome, quand il quitta le Conservatoire sur l'ordre de son père, éducateur impitoyable, véritable tyran, qui voulait, pour l'exploiter, faire de César, virtuose et compositeur, un nouveau Liszt.

Sa production d'enfance et d'adolescence comprend une vingtaine d'œuvres, notées entre sa douzième et sa dix-septième année et portant toutes une numérotation régulière d'*opus*; elle n'est pas sans intérêt à cause des dons qu'elle révèle et des influences qu'on y peut remarquer : d'une part, les grands Allemands, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn; d'autre part, les aimables compositeurs du vieil opéra-comique français,

dont César devait toujours se plaire à varier les airs connus.

Ses véritables premières œuvres, celles qui pour lui marquèrent, car, condamnant les précédentes, il en a fait le point de départ d'un nouveau numérotage, ont toujours été datées de 1841, deux ans avant leur édition de 1843; en réalité elles remontent aux environs de 1838-1840. Ce sont trois *Trios* (op. 1); le finale, très développé, du troisième, devint sur le conseil de Liszt un quatrième *Trio* (op. 2). Le second, *Trio de salon*, est un aimable pastiche du XVIII^e siècle; le premier, en *fa dièse*, a toujours été jugé remarquable par sa bonne construction, sa liberté de modulation, son sentiment chaleureux qui, en 1843, parut extravagant, voire « cannibalesque ». Les trois *Trios* obtinrent du succès; ils furent vite oubliés en France et le restèrent jusqu'aux années 70 ou 80; Liszt s'y montra fidèle et, grâce à ce maître, un certain public allemand.

Vincent d'Indy, biographe et panégyriste passionné, devait, soixante années plus tard, découvrir dans le premier *Trio* des qualités exceptionnelles qui lui permirent d'affirmer que César Franck aurait été de son temps le premier compositeur et le seul à avoir recueilli la succession de Beethoven dans l'utilisation de la forme cyclique, pourtant pratiquée par Schubert et d'autres musiciens. Cette manière de voir le jeune compositeur, imposée en France par le crédit de son futur disciple, a été admise par tous; nous nous sommes permis de la discuter et de la juger excessive, sinon fantaisiste.

L'œuvre suivante, séparée des *Trios* par la publication de quelques pièces notées en 1843-1846 surtout pour le piano, a vu aussi sa valeur gonflée par la volonté de Vincent d'Indy : ce fut le premier oratorio écrit par Franck pour soli, chœur et orchestre, *Ruth, églogue biblique*. Son caractère candide, naïf, apparut et apparaît encore sa qualité principale; on n'y trouve pas trace de l'influence de Franz Liszt, qui devait toujours agir sur le musicien dans sa jeunesse comme en tout le reste de sa vie. Franck remanie *Ruth* trente années plus tard pour en faire publier la partition aujourd'hui connue. Une page au moins présente de l'originalité, le *Chœur des chameliers*, d'un caractère oriental qu'on remarquera davan-

tage, trente-cinq années plus tard, dans une œuvre du même genre, *Rébecca*. Grand succès en 1846, mais sans lendemain malgré le patronage de Spontini, Meyerbeer, Liszt. Quelques mois plus tard allait se produire l'échec complet de *la Damnation de Faust*.

À la suite du triomphe retentissant mais éphémère de *Ruth*, la production visible ou audible du jeune César Franck semble se réduire à peu de chose; il écrit, mais laisse tout en portefeuille à l'état de brouillon. Marié en 1848, père de famille, il devient organiste; il est inopinément lancé par le facteur d'orgues Cavaillé-Coll qui le choisit pour l'un des experts virtuoses chargés de juger et d'inaugurer les nouvelles orgues symphoniques. Il semble renoncer à son ambition première de pianiste-compositeur, ou plutôt à celles de son père, pour se vouer à son orgue, à la musique d'église, en continuant un modeste enseignement du piano dans des collèges ou des pensionnats. En 1860, depuis peu organiste de la basilique parisienne de Sainte-Clotilde, il s'affirme en publiant *Six Pièces pour grand orgue*.

Recueil d'intérêt historique : s'il y traîne des relents du style de l'époque, un abus du pianisme dont Franck ne put jamais se délivrer dans ses œuvres rédigées pour l'orgue comme en ses improvisations, on y admire la richesse d'idée et d'écriture d'un admirable contrapuntiste, la recherche dans l'esprit du Bach des *Préludes et Fugues*, du Beethoven de la grande variation, avec des réminiscences du genre de Mendelssohn et de Liszt. C'est une libre sonate que la *Fantaisie en ut*, triptyque encadrant un allegretto entre deux andante; sonate aussi, jeune, ardente, nettement cyclique que la *Grande Pièce symphonique*, si diverse de sentiment dans son unique morceau à quatre mouvements distincts, précédés d'un prélude. Hommage évident à Bach, découvert récemment en France et de façon incomplète, apparaît *Prélude, Fugue et Variation*, dont la fugue naturellement sévère semble s'abréger, s'adoucir au contact des deux autres parties qu'anime une mélodie suave. Si la *Fantaisie en si bémol* se rattache dès le début au genre trop brillant des organistes à la mode, on y voit paraître ensuite le nouveau goût franckiste, marqué par une expression ardente, un sens subtil de la souple modulation. La *Prière en ut dièse mineur* et la *Pastorale*, celle-là

méditation longue et émouvante, simple ou complexe, d'un caractère hautement religieux, alors exceptionnel; celle-ci justifiant parfaitement son titre; les deux œuvres, révélatrices au moins du génie mélodique de leur auteur.

Après cette publication, Franck se réduit de nouveau au silence; il n'en sortira que dix ans plus tard; au lendemain de la guerre franco-allemande de 1870-1871, il émerge définitivement de la demi-obscurité où il a vécu presque sans cesse depuis 1846 : en 1872 — on le croit français, il est encore belge, ses ennemis le disent fils de Prussien — il est nommé professeur d'orgue au Conservatoire, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort. Sa situation apparaît changée; aux environs de sa cinquantième année, il est devenu un personnage officiel : sans renoncer à son enseignement du piano, il commence à avoir des élèves de composition appartenant soit au Conservatoire, soit au milieu de la Société nationale de Musique, groupement destiné à rénover ou du moins à développer la musique de chambre française, dont les bons représentants, tels qu'Édouard Lalo, restaient rares. Franck en avait été, dès la fondation en 1871, l'un des membres. Il voit venir à lui, pour recevoir ses leçons ou ses conseils, deux de ses anciens élèves de piano, Arthur Coquard, Henri Duparc, et un jeune amateur, Vincent d'Indy. Ces trois disciples, le dernier surtout, contribuèrent à organiser autour de leur maître une affectueuse et ardente publicité. Bientôt Franck sera considéré comme maître de composition autant que comme organiste; d'ailleurs il se montrera toujours au Conservatoire professeur de composition à l'improvisiste plus que de son instrument.

Le projet formé par la Société nationale de donner des concerts symphoniques le pousse à composer un grand oratorio pour soli, chœurs et orchestre : c'est *Rédemption*, écrite en 1871-1872, mal exécutée en 1873 sous la conduite d'un violoniste, chef débutant, Édouard Colonne, qui la sacrifia au succès de la *Marie-Magdeleine* de Massenet. La partition excita l'opposition des critiques qui portèrent un jugement sévère ou nuancé, et des admirateurs du musicien, qui voulurent remarquer seulement les qualités certaines et une originalité plus ou moins évidente. Franck y manifesta, avec son sens religieux, sa très personnelle inspiration mélodique,

son aisance contrapuntique, son goût d'architecture tonale, opposant, selon les mouvements divers du poème, les tonalités claires et sombres; son principe profondément musical, renouvelé de Beethoven et de Weber, allait être exploité, puis enseigné largement, par Vincent d'Indy qui devait y attribuer une importance essentielle.

Après l'échec de *Rédemption*, César Franck parut de nouveau renoncer à la composition, ou du moins il ne montra, avec quelques motets pour l'église, que deux œuvres importantes : *les Éolides* (1876), poème symphonique d'une grâce ailée, d'une couleur exquise, commentaire d'une poésie de Leconte de Lisle, et trois morceaux d'orgue. Ces trois pièces-ci, destinées d'abord à l'exécution publique au Trocadéro pendant l'exposition de 1878, appartiennent comme *Rédemption* à une époque de transition; elles laissent deviner l'hésitation du compositeur entre les habitudes ou les traditions superficielles des organistes français dans la première moitié du XIX^e siècle, les tendances vers une nouvelle écriture, jugée audacieuse, provoquée par la création de l'orgue symphonique de Cavallé-Coll, et l'évolution esthétique d'un temps où Wagner commençait à se révéler aux Français et leur offrait entre autres le troublant chromatisme de *Tristan et Isolde* : *Fantaisie en la*, riche d'idées mais inégale, morcelée, qui semble être la notation d'une pièce improvisée; *Cantabile* de longue mélodie aboutissant à l'un de ces canons expressifs, chers à Franck; *Pièce héroïque*, fondée sur deux idées essentielles répondant au titre, s'exposant ou se développant trop souvent sur des accords répétés dans le style du piano.

Le demi-silence du compositeur n'était qu'apparent : le meilleur de ses loisirs, Franck le consacrait à son travail anonyme pour l'église mais surtout à la lente élaboration d'une très vaste partition pour soli, chœurs et orchestre, *les Béatitudes*, dont la première audition intégrale ne put être donnée, et en province, que trois ans après sa mort. *Les Béatitudes* constituent le résultat très émouvant d'une longue méditation humaine sur la solennelle proclamation des huit félicités promises par le Christ. Leur style musical est incertain : notées lentement au cours de dix ou douze années (1868-1879),

en une période où, comme au temps de *Rédemption*, le musicien, en pleine progression esthétique, hésitait entre sa manière propre et celles, différentes, de Mendelssohn, du Schumann de *Faust*, du Berlioz de *l'Enfance du Christ*, de Charles Gounod, avec en arrière-fond le souvenir du Wagner de 1840-1850. Un bon nombre de pages touchantes ou sublimes, les unes et les autres commentant les paroles divines, chantant avec une grandiose et candide éloquence les chœurs des anges et des chrétiens; une évidente unité, due au retour, en toutes les parties, du chant par le Christ d'une émouvante mélodie, parfois syncopée ou renversée, espèce de *leitmotiv* qu'on entend à la fin de chaque *Béatitude* et qu'on retrouve souvent dans le courant de la partition; un art exemplaire de la progression tonale et modale; une belle polyphonie, d'harmonie romantique, à quoi s'oppose la vulgaire couleur meyerbeerienne ou orphéonique de certains passages évoquant Satan et ses séides... Œuvre inégale, chef-d'œuvre — en réalité faux chef-d'œuvre — qui, pour une large part, a contribué à cliquer autour du chef de César Franck l'auréole d'un saint de la musique.

Avec les *Béatitudes* et *Rédemption*, les improvisations magnifiques, que quelques musiciens se plurent de bonne heure à aller suivre en l'église Sainte-Clotilde, achevèrent d'assurer à Franck une flatteuse réputation de musicien religieux; l'étiquette qu'on avait placée sur son nom semblait signaler un caractère exclusif, définitif. Cependant, au cours des dix dernières années de son existence, le maître allait composer pour l'orchestre ou la chambre de grandes partitions profanes, ses meilleures; nouveautés imprévues, sinon imprévisibles, qui auraient dû modifier son classement et le montrent, non pas tant comme un compositeur d'église, — croyant, il l'était, mais de religion incertaine — que comme un artiste ardent, capable de se laisser entraîner par la passion humaine. La révélation, pour ainsi dire laïque, du bouillonnant musicien aurait dû éclater dès l'audition du *Quintette* pour piano et cordes; cette œuvre de chambre parut à la Société nationale le 17 janvier 1880, avec, au piano, Camille Saint-Saëns. Des *Béatitudes* à cette grande sonate, quel changement! Du ciel on descend sur la terre. Franck aurait dit, un jour, de la pre-

mière de ces deux œuvres : « Ce qui m'y plaît, c'est qu'il ne s'y trouve pas une note sensuelle. » Ce mot ne serait-il pas une allusion discrète, un peu réprobative, au *Quintette* ? En tout cas, cette œuvre marque le début d'une révolution que nous avons voulu préciser.

Si les spécialistes de l'architecture musicale ont, dès la première audition, admiré l'unité obtenue par le retour des thèmes, par la personnelle adaptation du style de l'orgue à l'écriture symphonique des violons et du piano, si le public s'est tout de suite laissé entraîner par la force expressive, la violence pathétique, la rayonnante beauté de la musique, dont l'intensité sembla à de bons juges, tels que le romantique Franz Liszt, dépasser les limites normales de la musique de chambre, on n'a pas affirmé nettement que le *Quintette* révélait un homme nouveau, différent du prétendu mystique que, une fois pour toutes, on avait catalogué comme tel. On a parfois, de façon indirecte, délicate, laissé entendre que le tumulte sentimental évident de certaines partitions s'explique mal et difficilement. Dans la *Véritable Histoire de César Franck*, nous avons sans scrupule affirmé la réalité d'une violente passion terrestre, cause de la brusque transformation ou de l'orientation nouvelle du chantre qu'avaient inspiré les béatitudes célestes; nous avons même suggéré, précisé, le nom de la séduisante personnalité féminine, poétesse, peintre, musicien, qui, à l'origine de la grande révolution franckiste, contribua à faire luire l'aube nouvelle.

Au bouleversant *Quintette* allait succéder en 1881 la touchante *Rébecca*, tendre et bel oratorio, conçu dans le style de l'ancien *Ruth et Booz*, datant de l'époque des fiançailles. A qui admet la possibilité de l'origine passionnelle, extra-conjugale, de la sonate à cinq, la nouvelle partition chorale et orchestrale peut apparaître comme une amende honorable à l'épouse, qui détestait le *Quintette* comme elle devait, pour la même raison, ne pas aimer, ne pas vouloir entendre une grande œuvre ultérieure, *Psyché*, nouveau poème d'amour, dont l'origine supposée lui semblait douloureuse, blessante. Madame César Franck, ancienne élève du maître pour le piano, devenue depuis longtemps sa répétitrice, se mêlait avec une jalousie autoritaire à la composition des œuvres ou, du moins, elle contrôlait sans cesse,

parfois avec colère, surtout dans les dix dernières années de l'existence de Franck, si fécondes mais troublantes; elle était restée fidèle au goût de sa jeunesse, c'est-à-dire à la musique facile et brillante; fille, petite-fille, arrière-petite-fille d'acteurs, elle aimait le théâtre. Assistée de son fils aîné, soucieux comme elle de large gloire scénique et de profit matériel plus que de consécration gratuite dans le petit monde des musiciens purs, elle poussa l'époux, le père, à composer deux opéras : *Hulda* (1882-1885) et *Ghisèle* (1888-1890); œuvres lyriques, de style hésitant, souvent meyerbeerien, sortes d'improvisations, dont la seconde ne fut pas achevée.

Dans une voie tout autre César Franck était engagé par ses disciples, par sa famille spirituelle, groupée dans la Société nationale. En ce milieu ardent et désintéressé, favorable à la production symphonique, le ton général des œuvres s'était peu à peu élevé; une austérité s'y manifestait, toute différente de la facilité des premiers programmes dans les années 70; en ce cénacle français, d'intention toute nationale, maître et élèves, anciens et nouveaux, s'excitaient mutuellement dans l'admiration des grands Allemands, dans le culte non pas tant de Jean-Sébastien Bach, encore peu et mal connu, que de Beethoven, de Schumann et aussi de Richard Wagner, dont la révélation, tardive en France, avait bouleversé tous les musiciens. L'idée du leitmotiv wagnérien s'était, parallèlement au goût de la forme cyclique, glissée dans les esprits; elle gagnait du terrain; l'opéra cédait le pas au drame lyrique; le goût de l'unité dans la grandeur s'étendait à la composition pour la chambre et l'orchestre. D'autre part, la musique tendait à perdre son caractère d'agrément, traditionnel en France, pays welche; elle devenait un art supérieur, très intellectuel, construit en les formes nobles qu'avaient consacrées classiques et romantiques, réalisant la haute expression des sentiments les plus beaux, les plus nobles. L'*Ars gallica* (telle était la devise de la Nationale), que l'on voulait créer pour l'opposer à l'art allemand, s'imprégnait chaque jour davantage d'un paradoxal germanisme, semblant tout naturel au Germain d'origine qu'était le nouveau Français César Franck; Debussy lui-même allait bientôt être pris dans des rets auxquels il aurait grand-peine à s'arracher. Cependant l'enthousiasme qui animait

les tenants du groupe nationaliste, leur goût de la collaboration et de la correction mutuelle, furent de la plus heureuse utilité pour l'ensemble des jeunes musiciens français, pour César Franck autant que pour son entourage et pour toute la vie musicale de France, profondément transformée dans le dernier quart du xix^e siècle.

On a cité parfois, sans y attacher assez d'importance, la déclaration de Charles Bordes, témoin de cette période artistique : « Le père Franck a été formé par ses élèves. » Ce mot est mieux qu'une boutade. Franck se plaisait à solliciter le jugement de ceux qu'il enseignait; il en tenait compte; pour ses œuvres d'orchestre, il demandait le contrôle de Vincent d'Indy; pour le choix des poèmes à mettre en musique, il recourait à l'aide d'élèves ou d'amis; si en 1882, par exemple, il adopta le sujet romantique allemand de son *Chasseur maudit*, c'est que Duparc et d'Indy lui en avaient donné l'idée, que ses deux fervents disciples lui avaient indiqué ce texte et offert en 1875 ou 1878 leur propre exemple d'utilisation de poèmes de Bürger et de Uhland; même la composition de sa *Sonate* pour piano et violon, de son *Quatuor*, de sa *Symphonie*, lui fut conseillée avec insistance par ses élèves; ceux-ci, qui avaient déjà écrit des œuvres de ces genres, voulaient obtenir de lui, non seulement des modèles pour eux-mêmes, mais des échantillons de formes neuves, renouvelées des classiques, qui puissent leur permettre de le hisser très haut, jusqu'au niveau des grands maîtres dont ils le considéraient comme un émule, encore incomplètement consacré. Franck laissait faire ceux qu'il considérait comme ses enfants, dont il était fier; il suivait leurs avis ou leurs suggestions.

En la période 1880-1890, la dernière de son existence, César Franck arriva à être considéré, au moins dans les milieux d'avant-garde, comme le maître français, pourtant tout germanique, de la musique moderne, guidant son école dans une voie parallèle à celle de Richard Wagner. A la Société nationale, où parurent alors ses œuvres nouvelles, remplaçant au programme les offertoires et les œuvrettes qu'il y avait données auparavant, il avait gagné dans l'estime générale une sorte d'avancement tel qu'il put, dès 1886, laisser ses partisans détrôner de la présidence son ami Camille Saint-Saëns, classé désormais parmi les vieux réaction-

naires, tournant le dos à l'avenir, surtout à cause de sa récente opposition au wagnérisme consacré et au franckisme naissant. Devenu président de cette société essentielle à la vie musicale, Franck en laissa le gouvernement à ses lieutenants, Henri Duparc, Vincent d'Indy, puis à ce dernier, assisté d'Ernest Chausson. Sa doctrine générale, d'abord assez vague, commençait à être précisée, puis fixée, non par lui-même, mais par le second de ces jeunes maîtres qui devait plus tard la mettre au point, la compléter, la codifier de façon rigoureusement esthétique et pédagogique : chaque jour s'affirmait le franckisme, qui était en grande partie le prochain d'indysme.

César Franck, devenu sexagénaire, vivait en une atmosphère admirative qui semble lui avoir fait perdre peu à peu sa modestie naturelle et, conformément à la conviction de son entourage, l'avoir convaincu de la qualité supérieure de son génie; il semblait heureux; il aurait pu l'être complètement si, en dehors de son trouble passionnel, fertile en inspiration musicale, il n'avait eu à supporter un conflit conservatorial opposant ses disciples aux élèves compositeurs des autres classes, dont la plus représentative était celle de Massenet : ici, les étudiants de la cantate d'école et du théâtre lyrique; là, les tenants du pur symphonisme, qui auraient voulu voir leur maître devenir au Conservatoire professeur de composition et non plus seulement d'orgue et d'improvisation. Le grand organiste, bon, bienveillant, se laissait inévitablement entraîner dans ce domaine aussi par ses disciples; il se trouvait ainsi, sans l'avoir voulu, en état de guerre froide avec quelques-uns de ses collègues, avec le directeur Ambroise Thomas, musicien de théâtre, peu favorable aux tendances modernes des franckistes, avec l'administration qui n'approuvait pas l'empiétement d'une classe sur les autres. Franck continuait aussi de souffrir de la lutte plus ou moins ouverte entre sa famille, qui freinait son évolution symphonique, et ses franckistes qui, pour sa gloire personnelle et leur propre joie, le poussaient à se maintenir dans les plus hautes sphères. Cette lutte intime, comme la bataille conservatoriale, devait persister toute sa vie et se poursuivre même au-delà de sa mort.

En ses dernières années, devenues glorieuses mais

troublées par cette atmosphère d'amour et d'hostilité artistique, César Franck écrivit et publia la dizaine d'œuvres originales, significatives, qui forment l'essentiel de sa production; musique à programme et musique pure pour la chambre et l'orchestre. Deux poèmes symphoniques, très différents l'un de l'autre, *le Chasseur maudit* (1882), commentaire d'une ballade de Bürger, suivant, sans recherche cyclique, les développements dramatiques du poème, déroulés dans l'abondance des idées mélodiques, dans la force rythmique, dans une orchestration relativement habile; c'était un hommage au romantisme de ses jeunes années. *Les Djinns* (1884), d'après les vers de Victor Hugo, recherche de pittoresque musical avec ou sans intention morale, philosophique. Cette partition est écrite pour piano et orchestre, non pas dans le style des concertos traditionnels, mais dans un genre qu'il allait bientôt reprendre et que devait, peu après, illustrer la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy. L'essai des *Djinns* après le puissant *Quintette* avec piano, quelques exemples récents de Saint-Saëns, de Gabriel Fauré, de Vincent d'Indy, semblent avoir réveillé chez Franck le goût de la musique de clavier, qu'il avait si longtemps négligée. Entre deux grandes œuvres pour piano seul paraîtra une partition de la plus haute importance, notée de nouveau pour l'instrument soliste et orchestre.

Pour piano, un premier triptyque, *Prélude, Choral et Fugue* (1884), puis un second, de même encre et de même aspect, *Prélude, Aria et Finale*. Celui-là, au titre caractéristique, est plein de l'esprit de Bach, des grandes sonates de Beethoven, des *Etudes symphoniques* de Schumann et de certaines partitions de Liszt, dont les *Variations sur Weinen, klagen* sont proches de la réalisation franckiste, d'ailleurs toute vivifiée par un souvenir éclatant des cloches de *Parsifal*. En dépit de tant de parrainages, l'œuvre reste personnelle; on a pu lui assurer un légitime tribut d'admiration et la reconnaître comme le point de départ d'une renaissance, réelle ou supposée, de la musique française pour clavier. De titre symétrique, le second triptyque, *Prélude, Aria et Finale*, est une belle sonate de forme neuve ou plutôt élargie, qu'enrichissent de subtiles recherches cycliques en un style voisin de l'orgue autant que du piano.

Pour piano et orchestre, sans que l'un ou l'autre élément domine, Franck écrivit en 1885 ses *Variations symphoniques*. C'est, non plus comme les *Djinns*, musique à programme, mais musique pure, du moins en apparence, car il est difficile, en suivant le développement, de ne pas penser à un conflit sentimental : deux idées différentes, tout opposées, l'une rythmique, dure, brutale, la seconde d'exquise mélodie, de tendresse émouvante; deux personnalités musicales en constante discorde, jusqu'à la conclusion éclatante de victorieuse allégresse. C'est l'une des œuvres les plus parfaites dans la belle série finale des années 1880-1890.

En 1886 fut achevé un autre chef-d'œuvre, la *Sonate pour piano et violon* : nouveauté véritable, fruit du grand trouble moral de l'époque, ou simple rajeunissement d'une sonate prévue en 1858 comme hommage à Cosima Liszt von Bülow, future épouse de Richard Wagner ? Riche de mélodie, neuve d'harmonie et de rythme, elle fit sans retard l'enchantement de tout le public; elle excitera toujours l'admiration par sa beauté rayonnante, par l'originalité de ses retours cycliques, par le non-conformisme de sa coupe où, entre autres innovations, un *recitativo fantasia*, évoquant la fièvre du *Quintette*, remplace l'*andante* traditionnel.

En 1888 le vieux maître écrivit pour piano et chant de belles mélodies : la fameuse *Procession*, devenue presque populaire, un *Nocturne* de pareille noblesse, des chœurs à voix égales; il devait encore noter dans le même temps deux grandes œuvres. L'une, *Psyché*, composée pour orchestre et chœur, a excité de nombreux commentateurs : tel a cru y trouver une pensée platonicienne; tel autre, Vincent d'Indy, a voulu y découvrir un esprit chrétien, catholique, célébrant l'amour de Dieu et de son Église; pour Franck, indifférent aux théories philosophiques et religieuses, ce ne fut certainement qu'une célébration de l'amour, dont les personnages, Eros et Psyché, sont les symboles divins. La musique, facile à suivre, déborde de mélodies incessantes, remarquables par leur grande unité, d'un libre et large chant, dans une polyphonie aisée et expressive; son interprétation doit ressortir moins à un vague mysticisme qu'à l'ardeur passionnée, à la voluptueuse tendresse.

L'autre grande œuvre, achevée en 1888, était impa-

tiemment désirée par les franckistes pour achever de placer leur maître au premier plan de la vie musicale; après la *Sonate*, il leur fallait encore une symphonie et un quatuor à cordes. Franck leur donne satisfaction, d'abord avec sa *Symphonie en ré mineur*, commencée au moment où Saint-Saëns venait de terminer sa troisième avec orgue et où Lalo, membre aussi de la Société nationale, mettait au point sa partition du même genre; d'ailleurs, rien de l'œuvre de Franck n'a subi l'influence de l'un ou l'autre musicien français. La *Symphonie en ré mineur* de César Franck est une des plus belles compositions, d'une espèce qui, en dépit de la légende d'indyste, n'avait jamais été abandonnée en France; on en a souvent donné l'analyse, montré le mouvement thématique et cyclique, critiqué la double introduction d'un orchestre trop « organisatique », loué l'ingéniosité de l'*allegretto*, fondant en un seul mouvement l'*andante* et le *scherzo* traditionnels, admiré la vigoureuse éloquence de l'ensemble. La *Symphonie* marque une grande date dans l'histoire de la musique française, un point de départ pour la composition de nombreuses partitions du même genre.

Une autre date importante est celle de la composition en 1889 du *Quatuor* à cordes, qui apportait la preuve de la suprême maîtrise; cette épreuve, que Saint-Saëns, si précoce, n'accepta que vers sa quarantième année, fut tentée par Franck alors qu'il vivait sa soixante-sixième. Le maître organiste s'était auparavant imprégné des *Quatuors* de Beethoven, surtout des derniers, auxquels il avait l'ambition de donner une suite par l'esprit et par la recherche surtout cyclique du plan. Il réalisa le chef-d'œuvre formel qu'il avait rêvé, mais dans un style plus voisin de l'orgue que du quatuor même.

Une dernière partition, nouveau triptyque, devait achever le grand œuvre; écrite pendant l'été de 1890, elle réunit trois *Chorals* d'orgue, que Franck avait prévus et annoncés à la manière de Bach, « mais sur un autre plan »; plan très divers, fort ingénieux, qu'anime une inspiration soit tourmentée, soit sereine; chaque partition se fonde sur une mélodie originale, traitée dans l'esprit de la grande variation beethovenienne. Ce triple chef-d'œuvre a toujours été reconnu tel et salué comme « le chant du cygne » : le 8 novembre César Franck allait, à la fin de sa soixante-huitième année,

mourir des suites lointaines d'un accident de voiture; le modeste organiste de Sainte-Clotilde, devenu conscient de sa valeur et de son influence, disparut dans l'atmosphère de combat et de gloire qui l'avait enveloppé depuis une quinzaine d'années.

LE MUSICIEN ET SES ÉLÈVES

La musique de César Franck est caractérisée d'abord par sa mélodie abondante et souple, qui offre des contours, des inflexions, des accents personnels; ses phrases souvent courtes se répètent carrées, symétriques, ou s'élargissent, s'obstinent, roulent sur elles-mêmes en prenant parfois un appui sur une note, sorte de point fixe pour le motif, ou formant une broderie aux intervalles mobiles, sur un son stable. Ces mélodies extensibles glissent ou traînent par demi-tons, modulent avec audace, en usant d'un chromatisme expressif qui modifie la tonalité par degrés presque insensibles. Un des exemples les plus typiques de mélodie traînante et tournante est celle-ci, extraite du *Quintette* :



Ex. 1.

La plasticité serpentine des thèmes, se superposant, s'emmêlant, entraîne une écriture harmonique aussi chromatique que la mélodie; l'harmonie, surtout issue du contrepoint, semble naître spontanément, déclenche des agrégations qu'on ne saurait classer, fait glisser les accords, résout sans dureté les dissonances entraînées dans la marche des parties, affirme des tonalités précises ou ambiguës; dès son enfance son entraînement contrapuntique lui avait donné le goût du libre cheminement horizontal de lignes sinueuses et surtout du canon et de la fugue, dont il a dès le Conservatoire laissé des

exemples admirables. La rythmique de Franck, en dépit de recherches attentives et d'heureuses trouvailles, n'est pas l'élément le plus remarquable de son art; elle peut sembler souvent banale; le rythme marche d'un pas régulier, adopte des mouvements pairs avec des répétitions identiques; dans un débit mesuré, la syncope abonde, apportant un peu de souplesse et de variété.

Ses édifices musicaux, sauf d'originales modifications d'ensemble ou de détail, sont construits sur les modèles traditionnels des maîtres classiques ou romantiques, qui lui semblaient convenables à tous les cas d'improvisation ou d'élaboration. La solidité en est renforcée par un sens tonal impérieux. L'ambiguïté incessante de son écriture, ses subtils dégradés n'empêchent point une discipline inflexible de présider aux débats de la tonalité comme à la réalisation du plan, à l'équilibre des grandes lignes; dès la partition de *Rédemption* (1873), on remarque l'application d'une théorie de progression tonale, qui entraîne la musique et l'auditeur dans une ascension sans fin vers les tons diésés ou surdiésés.

L'esprit cyclique du musicien, sur quoi on a écrit des pages innombrables, a-t-il toujours été volontaire ou raisonné? Ne serait-il pas parfois né de la floraison spontanée de mélodies d'un même sentiment, ou du retour à demi conscient de ces idées parentes que Franck désignait sous le terme pittoresque de « cousines »? Même dans les années 80, alors que ses disciples insistaient sur ce qu'eux-mêmes considéraient comme son originalité principale, il ne semble pas y avoir attaché beaucoup d'importance : dans une analyse de sa *Symphonie*, écrite de sa main pour être publiée dans un programme, il n'a pas fait la moindre allusion au retour, pourtant essentiel, de ses divers thèmes. Comme la faiblesse de sa rythmique, comme la médiocrité de son orchestration, sorte de registration, qu'il est inutile de souligner une fois de plus, son cyclisme ne serait-il pas venu en partie de la pratique de l'improvisation à l'orgue, qui entraîne des arrêts fréquents, des redites nombreuses, un remplissage continu faisant paraître et reparaître, pour occuper le temps, pour attendre ou exciter la prochaine inspiration, les mélodies principales plus ou moins modifiées et leurs nombreuses « cousines »? En dépit de la volonté contraire de Vin-

cent d'Indy, Franck fut par essence, par goût, par métier, un improvisateur à l'orgue; cela peut permettre d'expliquer la force éclatante de son art symphonique et ses évidentes faiblesses.

L'improvisation de l'organiste, sommet de son génie, fut une merveille sans cesse renouvelée; ses auditeurs fortunés des années 1880-1890 l'ont vantée et même analysée. Son don de créateur à l'improvisiste était tel qu'il lui permettait de réaliser spontanément à l'orgue de véritables tours de force ou plutôt de virtuosité, qu'il n'aurait pas réussis dans le jeu ordinaire ou étudié. C'est que — cette observation risque de choquer les musiciens — l'organiste génial n'était ni un grand technicien de l'orgue, ni un parfait professeur de son instrument; de bonne heure il eut chez les spécialistes cette réputation, qui s'étendit au lendemain de sa mort, quand Charles-Marie Widor lui succéda dans sa classe du Conservatoire; ses meilleurs élèves, tels que Louis Vierne et Charles Tournemire, admirateurs de leur maître vénéré, durent avouer qu'ils avaient presque perdu leur temps dans la classe de Franck, où plus des trois quarts des heures étaient consacrés à l'improvisation, enseignée avec une personnelle et touchante maîtrise, tandis que l'exécution était négligée.

Pour l'enseignement de la composition écrite César Franck pratiquait une heureuse variété de méthodes, selon les dons de ses élèves : à quelques-uns il imposait une minutieuse étude contrapuntique; pour d'autres, tels que Charles Bordes, il laissait de côté la fugue. Son souci principal était la rigueur d'un plan classique et le rapport des tonalités; ses lettres à Pierre de Bréville indiquent nettement ce qu'il condamnait, permettait ou souhaitait. Pour l'harmonie, il se montrait moins strict qu'au Conservatoire; il ne semble pas avoir été choqué par les manières du jeune Debussy, qui lui-même se réjouissait des suites de quintes, de septièmes, de neuvièmes, que le maître, au cours des improvisations scolaires, laissait ou faisait épanouir. Quant à ses idées esthétiques, elles auraient été, d'après un autre élève, Guillaume Lekeu, élémentaires et vagues.

Peu importe : l'enseignement de César Franck, bon ou insuffisant, créait toujours une atmosphère de respect, de piété envers les maîtres, une véritable dévotion pour

les chefs-d'œuvre et, plus généralement, pour la musique, art humain ou divin; dans cette ambiance d'admiration et aussi d'affection pour les maîtres se développaient les élèves de l'organiste ou du compositeur; l'étude perdait le caractère de souriante légèreté, qui marquait trop la musique française au XIX^e siècle; un état nouveau d'esprit et d'âme créé, dont notre art national avait grand besoin; cette influence fut heureuse, immense, d'autant plus qu'elle persista longtemps et fut transmise par ses disciples, surtout par Vincent d'Indy, à leurs propres élèves.

L'ÉCOLE FRANCKISTE

Les plus anciens élèves de César Franck, Arthur Coquard et Henri Duparc, le furent d'abord, avant la guerre de 1870-1871, dans l'un des collèges ou pensionnats où le modeste professeur enseignait le piano; après la fin de leurs classes, ils étudièrent avec lui la composition, mais en amateurs. D'Arthur Coquard les œuvres sont à peu près oubliées et ne laisseront pas de visibles traces dans l'évolution artistique. Au contraire, Henri Duparc restera toujours vivant dans l'histoire de la musique française. Sa vie fut de très longue durée; sa carrière musicale, d'extrême brièveté : une maladie nerveuse l'annihila avant la maturité. Dans sa production, toute de jeunesse, on pourrait presque laisser de côté sa principale œuvre symphonique pour retenir seulement la douzaine de mélodies qu'il composa aux environs de sa vingtième année, mais ne publia que vingt-cinq ou trente ans plus tard : *l'Invitation au voyage*, *Phydèle*, *Chanson triste*, *la Vie antérieure*, etc., souvent appelées *lieder* par allusion aux meilleures productions de Schubert et de Schumann; de belle inspiration, elles offrirent, grâce à la fusion du texte et de la musique, grâce à leur commentaire symphonique au piano, des exemples de chant expressif d'un style encore inconnu en France et que Franck lui-même devait retrouver dans ses dernières années.

Henri Duparc condamné au silence, Vincent d'Indy le suppléa; il s'institua le fils spirituel, l'héritier de César Franck; nous lui consacrerons plus loin un chapitre spécial.

Avec Coquard, d'Indy, Duparc, les premiers élèves compositeurs dignes de mémoire furent Castillon, Benoît, Augusta Holmès. Alexis de Castillon, officier de carrière, mourut à l'âge de trente-cinq ans en 1873; on lui doit de la musique de chambre, notamment un quintette, un concerto de piano, des œuvres symphoniques; on espérait beaucoup de lui d'autant plus que, d'abord élève de Victor Massé, il avait détruit ses premières partitions et recommencé ses études avec Franck. Camille Benoît, compositeur et critique, contribua largement à ce second titre au rayonnement de son maître en Belgique et en France; au premier titre, il a laissé un drame lyrique, *Cléopâtre*, dont des fragments ont été joués au concert, une musique de scène pour *les Noces corinthiennes* d'Anatole France, un *Eleison*. Augusta Holmès, Irlandaise de Paris, artiste merveilleusement douée pour tous les arts, écrivit des œuvres ambitieuses, destinées au théâtre et au concert (*la Montagne noire, Irlande, Pologne*).

Une seconde génération de disciples de Franck, formés dans les dernières années de sa vie, comprend, entre autres noms moins connus, Bordes, Chausson, Ropartz, Lazzari, Bréville. Le premier, Charles Bordes, était un Tourangeau, né en 1863, qui devait mourir à l'âge de quarante-six ans; bien doué, apôtre ardent de son art, il se consacra d'abord à l'étude du folklore pyrénéen, publia des chants et danses basques; enthousiasmé par le chant grégorien dont presque toutes les églises dénaturaient l'antique beauté, et par la musique presque inconnue de la Renaissance, que son maître ignora ou négligea presque complètement, il se dévoua à la musique religieuse; avec un désintéressement absolu et une inquiétante fantaisie, il fonda la Schola Cantorum, école de musique religieuse qui, après quelques années, se transforma, sous la ferme direction de Vincent d'Indy, en un Conservatoire privé; son action fut grande. Ses propres œuvres, peu nombreuses, presque improvisées, sont belles par la spontanéité de leur inspiration mélodique et la libre ingéniosité de leur écriture.

Ernest Chausson, né en 1865, mort accidentellement à quarante-quatre ans, était l'un des mieux doués parmi les musiciens de l'école franckiste. Son inspiration très personnelle est coulée pour les grandes œuvres dans des

moules wagnéro-franckistes. Son amitié lui fut très utile avec d'Indy, qui le maintint fermement dans l'esprit franckiste, et avec Debussy, dont la sensibilité harmonique, très voisine de la sienne, l'engagea dans des chemins nouveaux. La plus importante de ses compositions d'orchestre, sa *Symphonie en si bémol*, qui fut à l'origine de la deuxième de Vincent d'Indy, reste après soixante ans au répertoire de toutes les sociétés françaises; son succès persistant est partagé par le *Poème* pour violon et orchestre, de développement très long, mais d'une expression émouvante. Ses musiques de chambre sont trop négligées; son œuvre vocal est nombreux et riche. Son *Roi Arthur*, drame lyrique trop imprégné de Wagner, ne semble guère jouable aujourd'hui malgré la beauté de certaines pages et la splendeur mélodique, qui marque cette grande partition comme les plus brefs *Lieder*. L'étude non de sa personnalité mais de son art reste à faire; riche bourgeois, non professionnel de la musique, il aurait pu devenir un maître.

Beaucoup plus marqué que Chausson et Bordes par des caractères franckistes est J. Guy Ropartz. Breton, élève au Conservatoire avant d'avoir étudié avec Franck, il devint à trente ans directeur du Conservatoire de Nancy, puis en 1919 de celui de Strasbourg. Dans ces deux villes il exerça une grande influence en répandant les idées franckistes, en réservant, comme chef d'orchestre, une large part de ses concerts à son maître et aux disciples de celui-ci. Ses œuvres nombreuses, de solide écriture, portent généralement un caractère grave, contemplatif, qui évoque l'atmosphère de sa Bretagne natale. Sa musique de chambre est importante; pour l'orchestre, il a écrit des poèmes symphoniques et cinq symphonies; la première a comme base un choral breton; la troisième avec chœurs, de disposition originale, paradoxale, traduit les généreux sentiments sociaux de l'auteur; le principal de ses drames lyriques, avec *Pêcheur d'Islande*, est le *Pays*, grave méditation dramatique, très belle mais trop statique pour rester au répertoire des théâtres.

C'est au théâtre lyrique que s'est surtout fait connaître Silvio Lazzari, né autrichien de souche italienne, *irredente*, devenu français, auteur aussi de belles œuvres de chambre et d'orchestre. Trop wagnérien d'abord

(*Armor*), il dégagait vite son style : *la Lépreuse, le Sauteriot, la Tour de feu*. Quant à Pierre de Bréville, après la mort de Vincent d'Indy, il resta longtemps avec Ropartz le doyen des élèves de Franck. Destiné à la diplomatie, il jouissait d'une fortune qui lui permit de faire éditer et représenter des œuvres d'aimable inspiration, d'élégante adresse, mais efféminées ou un peu fades.

Un des derniers élèves de César Franck fut un jeune Belge, Guillaume Lekeu, mort en 1894 à l'âge de vingt-quatre ans. Il ne put réaliser ses rêves grandioses et rédiger les grandes partitions qu'on pouvait escompter d'un des musiciens les mieux doués comme mélodiste et harmoniste et ayant reçu la forte instruction contrapuntique de Franck, puis de Vincent d'Indy. Il a laissé pour orchestre une *Fantaisie sur deux airs populaires angevins*, d'inspiration très voisine de la *Symphonie cénovale*, et des œuvres de musique de chambre très expressives mais souvent de développement excessif.

LÉON VALLAS.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera dans l'article de Wilhelm MOHR publié dans *Geschichte und Gegenwart*, tome IV (Bâle et Cassel, 1955), une bibliographie très détaillée des ouvrages consacrés à la vie et l'œuvre de César Franck.

BORREN, Ch. van den, *L'œuvre dramatique de César Franck*, Bruxelles, 1907.

BORREN, Ch. van den, *César Franck*, Bruxelles, 1950.

CORTOT, A., *L'œuvre pianistique de César Franck*, dans « *Revue musicale* », janvier-février 1925.

DEMUTH, N., *César Franck*, Londres, 1949.

DUFOURCQ, N., *César Franck*, Paris, 1949.

HAAG, H., *César Franck als Orgelkomponist*, Cassel, 1936.

INDY, V. d', *César Franck*, Paris, 1906.

JARDILLIER, R., *La musique de chambre de César Franck*, Paris, 1929.

KREUTZER, P., *Die symphonische Form Cesar Francks*, Dusseldorf, 1938.

KUNEL, M., *La vie de César Franck, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1947.

SCHAEFFNER, A., *Sur quelques caractères de l'influence franckiste*, dans « *Revue musicale* », décembre 1922.

VALLAS, L., *La véritable histoire de César Franck*, Paris, 1955.

VINCENT D'INDY

PAUL-Marie-Théodore-Vincent d'Indy, né à Paris, de souche cévenole, le 27 mars 1851, reçut une formation intellectuelle qui devait le mener à l'étude du droit; dès sa dix-huitième année il décida de se consacrer à la musique; après avoir pris part à la guerre franco-allemande de 1870-1871, il se lança à Paris en plein courant musical. Un voyage en pays allemand au cours de l'été 1873 lui permit de passer une dizaine de jours à Weimar auprès de Franz Liszt, d'y entendre des œuvres inconnues de nouveaux compositeurs russes, de fréquenter à Dresde, Munich et Vienne les répétitions et les représentations d'opéras allemands, de rencontrer Johannes Brahms. Il avait déjà fait un précoce début de compositeur en présentant en 1874 aux Concerts Pasdeloup l'une de ses ouvertures pour le *Wallenstein* de Schiller, quand, en 1876 et 1882, il assista à Bayreuth aux représentations de la *Tétralogie* et de *Parsifal*. Ce fut pour lui une révélation : il créerait lui-même de nouveaux modèles de théâtre lyrique français sur le plan de ceux de Richard Wagner. En attendant de trouver le beau drame de ses rêves, il compose d'après Uhland *la Forêt enchantée* (1878), partition romantique, webérienne et wagnérienne, puis *Saugefleurie* (1884); l'un et l'autre poèmes symphoniques, très germaniques, sont marqués par une orchestration claire, par le goût des timbres purs, caractère personnel que conserveront toutes ses œuvres ultérieures.

C'est encore l'atmosphère allemande de Schumann et de Weber qui enveloppe un autre poème symphonique, mais pour piano, *Poème des montagnes* (1881), évocation d'une journée d'amour dans la montagne vivaroise, et son *Chant de la cloche* (1880-1883), opéra de concert comparable à *la Damnation de Faust*. Le conseil d'amis, surtout d'Henri Duparc, une indication recueillie des lèvres de Wagner souhaitant que les Français, sans

renoncer à la manière de ses propres drames lyriques, se rattachent aux légendes de leur pays et à leurs chansons populaires, le succès du folklore dans les compositions savantes de divers pays d'Europe, la découverte des vieux airs chantés par les paysans des Cévennes, tout cela poussa d'Indy vers un nationalisme musical plein de contradictions; on allait en voir bientôt le résultat.

Ce fut d'abord la symphonie dite cévenole (1886) dont le vrai titre indique l'intention nationale : *Symphonie sur un chant montagnard français*, chant qu'il avait recueilli, comme une centaine d'autres, aux lèvres des paysans dans son pays d'origine; c'est le chef-d'œuvre, devenu presque populaire, du jeune maître. A cette époque s'affirme déjà son autorité; il supplée Franck dans la direction de la Société nationale de Musique que, dès la mort de son chef, il prendra complètement en main. Fait historique d'importance, qui devait avoir une influence prolongée sur la composition des programmes et sur l'évolution de la jeune musique française; cette influence allait s'étendre, quelques années plus tard, lorsque Charles Bordes se vit obligé de céder la direction de la Schola Cantorum à celui qui se considérait comme l'héritier de César Franck; alors le franckisme d'indyste s'affirma avec ses principes musicaux : amour désintéressé de la musique, foi dans l'art, culte des anciens maîtres, respect des formes consacrées par les classiques depuis Bach et par les romantiques, recherche de l'unité de la composition par le retour des thèmes... Vincent d'Indy voulut y ajouter des principes moraux, chrétiens, catholiques, dont le point de départ était marqué par les vertus dites théologiques, la foi, l'espérance, la charité. Ces nobles idées d'indystes de la Schola Cantorum et celles parallèles de la Société nationale purent être largement répandues en province ou à l'étranger : des deux institutions qu'il dirigeait, Vincent d'Indy créa des succursales, confiées à des amis comme Octave Maus à Bruxelles, à des camarades comme Guy Ropartz à Nancy, à des élèves comme Witkowski à Lyon.

Pour ses besoins de propagande, d'Indy se mit à refaire lentement, patiemment, d'une façon plus ou moins consciente, l'histoire de son maître; il la transforma en un touchant panégyrique, d'exagération évidente :

Franck inconnu et méconnu, continuateur ou seul digne héritier du Beethoven des derniers jours, créateur ou restaurateur français de la forme cyclique, saint de la musique, patron de la Schola Cantorum, précurseur des idées d'indyistes sur l'enseignement, l'art, la religion, un Franck, en somme, que Franck n'avait guère connu.

Vincent d'Indy, très laborieux, partageait son temps en deux parties inégales : vacances d'été dans la montagne cévenole, consacrées à la composition; le reste de l'année réservé à sa propagande musicale de chef d'orchestre international, puis surtout à la direction minutieuse de la Schola Cantorum. Ses partitions, expression de son art propre, de son génie, sont aussi, au moins dès 1900, des modèles d'écriture volontaire, résultat de l'application obstinée de ses principes directeurs. Cette production continue, très riche, d'abord admirée presque sans réserves, provoqua des polémiques lorsque, au lendemain de *Pelléas et Mélisande*, Claude Debussy, contre sa volonté, fut dressé en rival de Vincent d'Indy; à la lutte artistique ce dernier prit sans cesse une part active.

Deux *Quatuors* à cordes avaient, en 1890 et 1897, affirmé la volonté constructive d'un architecte musical, soucieux de continuer les derniers quatuors de Beethoven et celui de Franck. Parut en 1897 *Istar* pour orchestre, séduisante série, ingénieuse à l'extrême, de variations à rebours, doublée d'une musique à programme; en 1897 on représenta à l'Opéra de Bruxelles, puis à Paris, *Fervaal*, fruit de six ou sept années de travail (1889-1895) : grand événement, commenté en sens divers par toute la critique musicale. *Fervaal* parut presque tout wagnérien par son poème et sa musique, mais il portait des caractères français grâce à l'utilisation d'une chanson populaire, à l'écriture berliozienne, c'est-à-dire avec prédominance des timbres purs, d'un orchestre très nombreux et de neuve richesse; on reconnut le talent magistral de l'auteur, son sens orchestral, son audace harmonique, son parti pris de dramaturge wagnérien, qui lui interdisait les grands épanchements mélodiques de l'ancien opéra.

De quelques excès de sa composition théâtrale, Vincent d'Indy se rendit compte : son second drame lyrique, *l'Étranger* (1898-1901) est plus simple, plus aéré; l'orchestre, moins nombreux, se tait souvent pour laisser

distinctes les paroles chantées; d'Indy s'efforce de s'éloigner de la tradition allemande, au moins autant que le lui permettait son wagnérisme profond, volontaire.

De grandes œuvres parurent au concert : *II^e Symphonie* (1902-1903) qu'on étudia avec un soin extrême et une vive passion pour y reconnaître, sous une mécanique prodigieuse, une inspiration trop volontaire; *Jour d'été à la montagne* (1905), triptyque descriptif constituant l'exaltation musicale du pays cévenol et des sentiments de l'auteur; *Souvenirs* (1906), vaste et émouvante oraison funèbre de la « Bien-aimée » du *Poème des montagnes*, c'est-à-dire de la première épouse de l'auteur, qui venait de mourir. Du même temps est une autre œuvre essentielle, écrite pour le piano : la *Sonate en mi majeur* (1907), dont la construction impeccable, doublée d'une expression intense, révèle l'application rigoureuse des principes du grand pédagogue de la Schola, du vrai chef d'école, que ses adversaires traitaient parfois de maître d'école.

De 1908 à 1915, le travail des vacances fut consacré à un nouveau drame lyrique, *la Légende de saint Christophe*, représenté à l'Opéra en 1920. Le livret, établi d'après une légende chrétienne, était dans l'esprit de l'auteur une manifestation antisémite, un vaste pamphlet contre la politique anticléricale de la III^e République et aussi contre la nouvelle musique de son temps : œuvre étrange, compromis entre les mystères du Moyen âge et les drames wagnériens; la musique est une colossale synthèse de toutes les formes, de tous les genres, de tous les styles, de tous les procédés d'écriture, de déclamation, d'orchestration; elle se fonde principalement sur des éléments mélodiques empruntés à Bach, à Beethoven, au chant grégorien. Haute conjonction des idées d'un artiste absolu, *la Légende de Saint Christophe* marque le suprême aboutissement d'un art trop idéal, l'épuisement d'un style hautain, quasi surhumain, le sommet d'une pensée et d'une expression inaccessibles au grand public; il n'a nulle chance, ne serait-ce que pour des raisons politiques, de reparaitre avant longtemps au théâtre.

La guerre de 1914-1918 inspira à Vincent d'Indy une *III^e Symphonie*, dite *Sinfonia brevis de bello gallico*, œuvre de second ordre. Le musicien subit ensuite une évolution due à la transformation de la vie musicale, à

un second mariage, au transfert de ses vacances des Cévennes à la Côte d'Azur : changement de style, allègement, simplification, dépouillement. Parurent, entre 1919 et 1926, deux grandes œuvres d'orchestre célébrant la nature maritime du Midi de la France, *Poème des rivages* et *Diptyque méditerranéen* ; ces partitions, plus brèves, plus concentrées que les anciennes, moins retenues, plus épanchées, restent fidèles à la description précise, à la transposition musicale des spectacles de la nature encadrant les émotions d'un grand artiste. Les œuvres de chambre, écrites de 1926 à 1930, participent au même style ramassé, épuré ; elles conservent une jeunesse étonnante chez un vieillard.

Vincent d'Indy mourut le 2 décembre 1931, à quatre-vingts ans ; il avait renoncé seulement dans sa dernière année à la composition de grandes partitions, mais non à l'enseignement et à la direction d'orchestre ; jusqu'à son dernier jour, il s'était mêlé avec passion à la vie politique de son pays et surtout aux polémiques qui l'opposèrent à son ami Debussy, à la gloire duquel il se plaisait à consacrer son talent de chef d'orchestre ; il aimait Debussy, mais non le debussysme.

De son œuvre considérable, plus de cent partitions, que restera-t-il ? Ses deux premières *Symphonies*, surtout *la Cévenole*, *Istar*, *le Jour d'été à la montagne*, mais non ses trop systématiques *Quatuors*, quelques partitions, orchestre ou chambre, de sa dernière manière ; au théâtre on reverra peut-être parfois *l'Étranger* et l'on regrettera, en lisant de beaux extraits de *Fervaal*, que ce drame lyrique apparaisse aujourd'hui excessif et démesuré. On s'étonnera toujours, non de la juste et affectueuse admiration, mais de l'extrême antipathie provoquées dans les trente premières années du xx^e siècle par cet artiste indépendant et passionné qu'enchaînèrent les mille liens d'une méticuleuse organisation intellectuelle et d'une fidélité étroite à des traditions, à des habitudes, à des préjugés ; l'étonnante union d'une âme libérale et d'un esprit conformiste a marqué d'incessantes contradictions les actes de toute sa vie, les pages de tous ses écrits, les feuilles de toutes ses partitions. Quelque jugement plein de nuances que portera l'avenir, on ne cessera d'admirer son action continue sur la vie musicale au cours de quarante ou cinquante années, son influence

pédagogique, immense jusqu'à sa mort; on ne pourra, sans se reporter à lui, comprendre l'histoire artistique de la France à la fin du XIX^e siècle et pendant le premier tiers du XX^e.

Parmi ses élèves innombrables, on peut retenir une dizaine de noms, dont les plus importants sont ceux d'Albéric Magnard et d'Albert Roussel. Le second est étudié en un autre chapitre; le premier, né en 1865, mort tragiquement en 1914, vécut dans un isolement orgueilleux, composa de fortes œuvres de musique pure et d'après drames lyriques selon Wagner, mais d'un style très personnel (*Bérénice*, *Guerceur*). On peut citer encore : Marcel Labey, principal lieutenant du maître à la Schola et à la Nationale, auteur surtout de musique de chambre; Déodat de Séverac, Languedocien soumis à la double influence de d'Indy et de Debussy, qui chanta son pays de Cerdagne et dont le meilleur de la production est écrit pour piano (*le Chant de la terre*, *En Languedoc*, *Cerdana*); Antoine Mariotte, surtout musicien de théâtre (*Salomé*, *Esther*, *Gargantua*); Gustave Samazeuilh, compositeur et critique, qui s'efforce de concilier l'art de d'Indy et de Debussy, et n'a pas écrit pour le théâtre; Georges Martin, dit Witkowski, qui, adoptant dans la musique pure le byzantinisme formel de son maître, restera connu comme le compositeur d'un grand oratorio laïque, *le Poème de la maison*, et d'une partition pittoresque pour piano et orchestre, *Mon lac*. Tous et bien d'autres, fermement attachés aux principes de d'Indy, sont en quelque sorte les petits-fils de César Franck.

LÉON VALLAS.

BIBLIOGRAPHIE

CANTELOUBE, J., *Vincent d'Indy, sa vie, son œuvre, son action*, Monaco, 1951.

DEMUTH, N., *Vincent d'Indy, Champion of Classicism*, Londres, 1951.

DUFOURCQ, N., *Autour de Coquard, César Franck et Vincent d'Indy*, Paris, 1952.

FERCHAULT, G., article dans *Musik in Geschichte und Gegenwart*, tome VI, Bâle et Cassel, 1957.

INDY, V. d', *La Schola Cantorum, son histoire depuis sa fondation jusqu'en 1925*, Paris, 1927.

LIONCOURT, G. de, *Un témoignage sur la musique et sur la vie au XX^e siècle*, Paris, 1956.

VALLAS, L., *Vincent d'Indy*, 2 vol., Paris, 1946-1949.

LE XX^e SIÈCLE

CLAUDE DEBUSSY

IL n'est pas un seul des jugements portés sur Claude Debussy — sur ses œuvres, sur la valeur relative de chacune, ou de chacune de leurs manières, sur l'essence de son art et sur les termes susceptibles de l'exprimer, sur l'originalité ou sur l'impersonnalité de ses procédés — qui n'ait été rectifié ou annulé après. Longtemps encore l'art de Debussy sera vu sous des perspectives différentes, selon le sens où aura évolué la musique, ou par suite de découvertes touchant l'homme ou l'œuvre. On lui a trouvé des précurseurs: Erik Satie, plus encore Moussorgsky, mais également Liszt, Chopin, Rameau, Couperin, les maîtres enfin de la Renaissance. On l'a tour à tour opposé à Wagner et rapproché de lui. On lui a surtout opposé plusieurs de ses contemporains: Ravel, Stravinsky, et jusqu'à Schönberg. Or, que l'on écoute *l'Heure espagnole* ou le *Concerto pour la main gauche* de Ravel, le *Sacre du Printemps* ou *Apollon musagète* de Stravinsky, le *Chant de la terre* de Mahler ou le *Château de Barbe-bleue* de Bartok, tant d'œuvres de Falla et de Poulenc, ou *Wozzeck* d'Alban Berg, à divers signes l'on reconnaît que des pages n'en auraient pas été écrites si Debussy n'était venu auparavant. Les jeunes partisans de Schoenberg, ou plutôt de son disciple Webern, qui s'écartaient le plus loin de ce que Debussy a tenu pour exclusivement recevable, découvrent en ses œuvres de la dernière période (à partir de *Jeux* et des *Études* pour le piano) une anticipation surprenante, pour ne pas dire la complète réalisation d'une musique à base de timbres à laquelle ils aspirent aujourd'hui. Mais d'autres pièces, à peu près de la même époque, eussent montré un amalgame de styles moderne et ancien, où Debussy devance l'école néo-classique; le « retour à Bach », ou ce que l'on a présenté pour tel et qui n'est le propre d'aucun temps, a, pour le nôtre, bel et bien commencé dans l'œuvre pour piano de Debussy. Si l'on regarde de plus près, à combien

d'autres choses Debussy est « retourné », y discernant le parti que personne n'avait songé à en tirer. Partout où l'a conduit son humeur capricieuse ou voyageuse, il est allé d'instinct à l'extrême pointe de ce qui avait été fait. En sorte que, s'il eut des précurseurs, ceux-ci, diminués de tout ce qui lui paraissait caduc en eux, sont à peu près méconnaissables. Il entretint avec les autres musiques des rapports bien particuliers : si fugitifs et si dédaigneux que l'on doute parfois qu'il y ait vraiment perçu l'écho de sa propre voix. A trop chercher parmi elles, et croyant le saisir, l'on risque de ne tenir, comme dans la fable de Pan et de la Syrinx, que de minces tuyaux sonnant à tout vent; dans le cas de Debussy ou de Pan c'est la naturelle finesse de l'oreille, et non la main empoignant au hasard, qui a créé l'instrument.

Si proche de nous, sa figure s'est entourée de bien des légendes. Il n'est pas jusqu'au lieu de sa naissance dont on n'ait tiré de fallacieuses conjectures. Issu de Bourguignons, paysans et artisans éparpillés autour de la commune de Bussy-le-Grand et du château où vécut Roger de Rabutin, comte de Bussy et auteur de l'*Histoire amoureuse des Gaules*, Claude ou plus exactement Achille-Claude naquit à Saint-Germain-en-Laye, en pleine Ile-de-France. Le plus important est qu'il y naquit le 22 août 1862 : autour de cette date et des faits qui s'y inscrivent s'assemble tout ce qui, à des moments et à des degrés divers, participera à sa formation ou favorisera son inspiration. L'année où Wagner commence à composer *les Maîtres chanteurs*, ayant écrit *Tristan* et tracé l'une des premières esquisses de *Parsifal* ; l'année où le jeune Moussorgsky, encore incertain de sa voie, s'assure que la symphonie ou la sonate sont les genres les moins appropriés à son génie ou à son époque; l'année où la signature de Mallarmé apparaît pour la première fois et où Verlaine sort du lycée; la semaine avant la naissance de Maeterlinck et quelques mois avant *le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Peu d'horoscopes disposent de signes plus révélateurs. Seules manquent les musiques exotiques, et principalement la javanaise; mais il est de leur nature de n'appartenir à aucun temps; et d'accumuler tellement de sagesse qu'elles restent impénétrables à qui n'y a pas déjà été préparé. Debussy n'aurait pas découvert

Java si, paradoxalement, *Parsifal* ou telle œuvre russe ne lui avait donné le goût des sonorités « uniques et imprévues » (ce sont les termes qu'après son initiation à Java il appliquera encore à l'orchestre de *Parsifal*) et si, d'autre part, quelques œuvres de la Renaissance (d'abord italiennes, puis françaises) ne lui avaient appris que l'on pouvait « faire sourire » le contrepoint et lui prêter le charme des « enluminures ». L'acheminement à Java par Bayreuth est d'autant plus probable que Debussy a repris le même itinéraire au moins une fois : des lettres datant de 1912 évoquent de mystérieux éclairages sonores de *Parsifal*, dont il prétend s'inspirer pour *Jeux*, l'œuvre où jamais il n'aura plus rivalisé avec la magie de timbres javanaise. La conclusion qu'en peut déduire le musicologue, si sa propre expérience ne l'y a déjà amené, est qu'il existe entre la musique indonésienne et le wagnérisme, comme entre celui-ci et le debussysme, d'étranges affinités; tous trois d'abord participent d'une forme d'art où se multiplie le recours aux enchantements. La querelle entre Debussy et Wagner repose seulement sur certains moyens d'opérer. Et là, entre autres bonnes fortunes, Debussy connut celle de naître à l'époque, et plus encore, dans le pays où artistes et écrivains ont eu tant égard à la qualité ou à l'économie des moyens. Il demanda à la musique de reproduire ce qu'il chérissait à la fois dans la poésie symboliste (en y comprenant les poètes préraphaélites) et dans la peinture impressionniste (« je veux voir du Manet », tel est le cri de révolte du pensionnaire à la Villa Médicis). Mais pour en terminer avec une dispute de naguère, c'est peut-être moins à la matière précieuse du symbolisme qu'à la subtilité de touche de l'impressionnisme qu'il songea; en tout cas, le progrès de son art se marque par le passage de l'une à l'autre; outre que les titres donnés de préférence à ses œuvres relèvent des arts visuels : *Estampes*, *Images*, *la Mer*, *Nuages*, sans oublier nombre de *Printemps*, *Jardins*, *Reflets dans l'eau*, *Poissons d'or*... Y trouverait-on quelque teinte de préciosité, qu'il faudrait uniquement la rapporter à son goût japonisant.

Le musicien qui contribua à orienter, au sens propre, notre musique dut d'abord recevoir l'enseignement le plus officiel du Conservatoire de Paris (1872-84), puis séjourner à Rome (1885-87). Du premier il hérita une

méfiance des œuvres écrites « par des mains adroites », bien que les siennes le fussent devenues quelque peu, exécutant avec aisance le pastiche massenétique afin de remporter le Prix de Rome (cantate de *l'Enfant prodigue*). Parmi les professeurs se trouvaient au moins trois musiciens authentiques. César Franck d'abord, dont Debussy ne fréquenta à peu près pas la classe d'orgue, considérant sans doute comme futiles ou surannés les exercices de modulation auxquels le maître se livrait; néanmoins il retint le bien-fondé du procédé cyclique, quitte à ne l'appliquer qu'avec fantaisie, et écouta probablement d'une oreille attentive des œuvres comme *Psyché* et les *Trois chorals pour orgue*, qui peuvent avoir joué à l'égard du premier — ou du second — Debussy un rôle assez similaire à celui que Puvis de Chavannes a rempli auprès des peintres, de l'aveu même de Gauguin. De Massenet, Debussy eut le front de se prétendre l'élève; il en fut tout au moins l'habile démarqueur; des phrases de *Pelléas* ne toucheraient pas autant si elles n'avaient emprunté juste ce qu'il fallait au « plus réellement aimé des musiciens contemporains ». Enfin d'Ernest Guiraud, son maître de composition, il apprit sûrement plus qu'on ne l'a supposé; il reste beaucoup à inférer de leur amitié : fils d'un professeur et compositeur de la Nouvelle-Orléans, né lui-même en Louisiane, donnant dans l'exotisme de son époque, Guiraud aurait-il été le premier à avoir parlé à Debussy d'autres musiques ?

Le plus certain est que l'élève du Conservatoire fréquentait avec assiduité la bibliothèque de l'établissement; aussi bien là qu'aux concerts et aux théâtres lyriques, où il semble être beaucoup allé, il glana uniquement ce qui pouvait s'identifier avec la musique qu'il pressentait. En réalité, si l'on s'en rapporte à ses propos d'alors, qui ne tarissaient pas sur le même sujet, à ses préférences très marquées comme à ses premiers essais de composition, il faisait plus que pressentir cette musique : la matière en était trouvée, il y manquait simplement toute cohésion. Durant quelque temps, et il suffit de comparer les premières œuvres publiées avec celles demeurées manuscrites, il garda en réserve des hardiesses ou des subtilités de langage, ne sachant comment les ajuster bout à bout. Le *Quatuor à cordes* de 1893 et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* achevé en 1894 constituent les

premières œuvres de quelque dimension où le maniement de la forme est souverain; mais, une quinzaine d'années auparavant (entre 1876 et 1880) les éléments en étaient déjà découverts.

Pas plus que Liszt ou Nietzsche, Debussy n'aima Rome : ou bien ce musicien de la clarté préféra toujours à la franchise de la lumière un léger enveloppement, comme dans son orchestre; ou bien son horreur du poncif le fit s'écarter d'un ordre classique de beauté. C'est peut-être dans leurs relations avec l'Antiquité que les compositeurs trahissent le plus la nature et les limites de leur art. Faunes et nymphes de Debussy s'ébattaient assez loin de la Méditerranée; et eût-il composé un Orphée, comme il en avait l'intention, que celui-ci eût été fort chinois. S'il tempéra l'image de saint Sébastien que lui apporta d'Annunzio, il y mit des traits qui n'appartiennent qu'à Pelléas, à Boris ou à Parsifal. On peut épiloguer sur le seul souvenir antique qu'il ait gardé, deux canopes égyptiens — à moins que ce ne soit la vallée de ce nom, à proximité de la florentine et lisztienne Villa d'Este. Debussy rencontra et entendit Liszt, le plus beau pianiste selon son goût; mais il est peu probable que lui-même ait pénétré dans la villa des cyprès et des jeux d'eau. Par la suite il aurait feint d'ignorer cette source de la musique moderne : il se montra toujours moins véridique que Ravel. Il faut toutefois reconnaître que, dans leurs écritures de piano, Debussy et Ravel s'écartent l'un de l'autre dans la mesure où le premier reste quand même attaché à Chopin et le second procède directement de Liszt. Chercherait-on encore à les différencier par leurs positions respectives vis-à-vis de musiciens antérieurs, que l'on évoquerait cet autre pèlerin de Rome, Mendelssohn : sur lui involontairement Debussy se conforme à l'opinion de Wagner, et Ravel à celle de Nietzsche.

De fait, Debussy avait visité Florence quatre ans avant d'aller à Rome et, entre temps, avait été deux fois en Russie (1881-82). Si l'on ajoute que son goût pour la poésie préraphaélite le disposait à s'éprendre de la *Primavera* de Botticelli, l'on s'explique mieux ses réticences. Les deux envois de Rome sont, à divers points de vue, aussi peu romains que possible : un *Printemps* auquel l'Académie des Beaux-Arts reprochera son

« impressionnisme vague », une *Damoiselle élue* d'après le poème de Rossetti et, de plus, illustrée par Maurice Denis. On peut sourire de l'abondance des lys de la seconde œuvre (« Elle avait trois lys à la main Et sept étoiles dans les cheveux »), une vingtaine d'années plus tard, avec le *Martyre de saint Sébastien*, il sera donné à Debussy de triompher d'une Cour des Lys beaucoup moins innocente. Si l'on désire d'un mot définir ce que Debussy a d'abord apporté à la musique, c'est une douceur dont ne se découvre l'équivalent que dans certaines peintures, par la délicatesse de leurs tonalités ou l'exquise pureté de leurs contours; il semble que Debussy ne l'ait trouvée que là, puisque les rares pages de *Parsifal* qui en approchent un peu étaient, en leur version instrumentale, inconnues de lui. Toute analyse technique de son œuvre demeure vaine si l'on n'entrevoit à quelles qualités rendues par les peintres aspire Debussy. Sans doute est-il, avec Chabrier, le premier exemple de musicien chez lequel le goût et la compréhension de la peinture, et non plus seulement le sens poétique, viennent influencer sur le choix des sujets et jusque sur le métier lui-même. Autant son insatisfaction à l'égard de ce qui avait été précédemment réalisé que sa recherche d'une matière nouvelle, des moyens pour en assurer la consistance, procèdent de l'espèce de fascination que, depuis son enfance (et les témoignages n'en manquent pas), ont exercée sur lui certains arts — qu'on les nomme renaissant, extrême-oriental ou impressionniste. C'est d'ailleurs en termes de peinture qu'il a rédigé les quelques arguments de ses œuvres ou exprimé plus volontiers ses idées sur la musique.

Sa connaissance de la musique russe a été vraisemblablement progressive; elle débute en 1881 et s'approfondira durant une quinzaine d'années, au hasard de concerts et de lectures de partitions. Elle s'allie à trop d'autres découvertes pour que son influence puisse elle-même être soumise à une mesure exacte. Après son retour de la Villa Médicis, Debussy assiste deux années de suite aux représentations de Bayreuth (1888-89), entend dans l'intervalle, lors de l'Exposition universelle de 1889, à la fois des œuvres russes, le *gamelan* javanais et diverses musiques orientales, et fait en 1893 un voyage à Solesmes pour s'initier au chant grégorien. A quel autre grand

musicien a-t-il été donné, en un laps de temps assez bref, de confronter son propre rêve avec d'aussi différentes conceptions de la musique ? L'importance d'un pareil moment a généralement échappé aux biographes de Debussy, qui s'en sont tenus aux impressions contradictoires que lui laisse Bayreuth. Une crise devait s'ensuivre, marquée, de manière inattendue, par un recul esthétique : alors qu'un mince recueil de mélodies, les *Ariettes oubliées* (1888), avait témoigné d'une légèreté de touche et d'une émotion diffuse qui n'appartiennent déjà qu'à Debussy, alors qu'il vient d'écouter *Parsifal*, où Wagner lui-même apporte une correction à son système thématique, l'ancien auditeur intermittent de César Franck abuse du procédé cyclique dans une *Fantaisie* pour piano et orchestre (1889-90), son premier essai symphonique véritable ; de plus il accepte un livret d'opéra sur *Rodrigue et Chimène*, qui lui prend deux ou trois années de vains efforts. Années perdues s'il ne s'était presque aussitôt retrouvé : en 1893 le *Quatuor à cordes* est écrit, en 1894 le *Prélude à l'après-midi d'un faune* est achevé, et en septembre 1893 commence la composition de *Pelléas et Mélisande*.

Du *Quatuor* ou du *Prélude*, c'est le premier cependant qui, d'un point de vue debussyste, est le plus accompli et se tourne plus directement vers l'avenir. Le procédé cyclique y est repris, mais assoupli, annonçant la perpétuelle variation à laquelle le thème de *Mélisande* sera soumis pour constituer le fond de la partition entière. Les commentaires les plus sobres de l'orchestre de *Pelléas* emprunteront le langage même du *Quatuor*. Enfin, telle est la liberté d'écriture des quatre instruments, que les traits se prodiguent par quoi la forme orchestrale debussyste se distinguera à jamais, chatoyante, dispersée, et tour à tour nerveuse, alanguie et méditative : il n'y manque que l'expression voilée des cors bouchés, l'usage extraordinaire que Debussy fera toujours des bois, et forcément la masse des cordes, divisée le plus souvent. Le *Quatuor* est, par instants, un résumé d'orchestre (et pas toujours occidental), alors que des bijoux de musique de chambre seront parsemés dans l'orchestre de Debussy. Ici l'on se trouve très loin de la formule concertante, où tombe un peu le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, et dont le maître orchestrateur Rimsky-Korsakov ne s'est jamais

affranchi — sauf dans son *Cog d'or* final, qui est bien un signe de l'existence de Debussy.

A l'élaboration de *Pelléas*, Debussy consacra le plus de temps. Une première version est terminée pendant l'été 1895; elle est reprise, remaniée, jusque vers 1898, et encore en 1901. Les interludes, beaucoup trop courts, furent modifiés dans les semaines précédant la répétition générale, qui eut lieu le 27 avril 1902. Les retouches ultérieures sont minces, mais, comme pour d'autres œuvres, montrent dans quelle insatisfaction Debussy est toujours demeuré. Ce sentiment lui est essentiel : rien ailleurs n'a été créé où Debussy ne découvre à redire (ainsi telles critiques inattendues sur Palestrina, Bach, Moussorgsky — ou ses plus proches contemporains), et lui-même n'a de cesse que de se répéter ou, s'appropriant le travail d'autrui, de le « pousser » un peu plus. De là, nombre d'études espagnoles, de marines et de scènes printanières recommencées — parfois au préjudice d'un Ravel ou d'un Stravinsky. L'ensemble de ses œuvres se présente d'ailleurs comme une série d'esquisses qui, dans sa course après une musique chimérique, forment autant d'états provisoires. Esquisses, elles le sont encore dans la mesure où tout tableau à « faire » est évité. Il n'a manqué à l'auteur de *Pelléas* que de pouvoir en reprendre et corriger les figures dans un second drame, un nouveau *Tristan* par exemple; elles perdent et gagnent à n'avoir été dessinées qu'une fois. On soutiendra, il est vrai, que Golaud, le petit Yniold et même le vieil Arkel ont connu une vie antérieure chez Moussorgsky, et que *Pelléas* et *Mélisande*, les plus entières créations de l'œuvre, essayaient déjà leurs voix dans plusieurs mélodies de Debussy; leurs ombres s'introduisent dans *le Martyre de saint Sébastien* et se mêlent à celles de *Parsifal*.

Œuvre à peu près unique dans l'histoire du drame musical, *Pelléas* semble jusqu'ici avoir fermé plutôt qu'ouvert une voie; dans toutes les tentatives ultérieures l'on surprend quelques précautions pour ne point refaire *Pelléas*. Son étrange destin aura été d'avoir suscité des retours au drame wagnérien, à l'*opera buffa* ou à d'autres formes de l'opéra, sans parler de l'oratorio et même du ballet. Il est possible qu'ayant atteint un si juste équilibre entre le chant et le commentaire d'orches-

tre, entre le récitatif et le développement lyrique — à quoi ont préparé aussi bien *Boris* et les derniers opéras de Verdi que le chant grégorien — le drame musical ne soit plus utilisable avant longtemps. Il y eut sans doute un précédent avec l'*Orfeo* de Monteverdi. Si diverses que soient les solutions apportées au problème du livret, personne avant Debussy n'a eu en main un texte à la fois plus neutre et plus accordé à la sensibilité du compositeur : une chronique qui ne se rattache à aucun temps, des personnages de tapisserie ou de lanterne magique, une action abrégée et plutôt statique. L'idée que nous prenons aujourd'hui de *Pelléas* est légèrement faussée : les interludes, allongés pour des raisons de changement de décors, tendent à inverser le rapport entre la musique et le drame; l'absence de transition entre les scènes rendait encore plus parfait l'ajustement de la symphonie à un texte dont Debussy avait évité d'appesantir les silences et de souligner les terminaisons. Ces interludes, fort beaux, qu'il écrivit avec une extraordinaire rapidité, révèlent quelles étaient encore en 1902 les œuvres les plus proches de sa mémoire et de son cœur : *Tristan*, *Parsifal*, *Boris*. On en déduira qu'il a longtemps fréquenté Wagner et Moussorgsky, assez pour percevoir, comme de juste, l'insuffisance de leurs esthétiques ou de leurs procédés, et pour tirer un malin parti de ceux-ci. Mais le fil continu de *Pelléas*, c'est bien lui seul qui en a trouvé le secret. Le naturel des enchaînements écarte l'idée qu'il ait jamais voulu rapprocher autre chose que des sons; l'emploi de motifs conducteurs garde une discrétion à laquelle ses goûts en peinture l'incitaient.

Dès *Pelléas* se trouvent réunis tous les traits caractéristiques, et assez contradictoires, de l'harmonie debussyste. Elle montre ses couleurs vers 1912 (second livre de *Préludes*, *Jeux*), suite d'une émulation où les recherches d'un Ravel ou d'un Stravinsky entraînent Debussy : on expliquera toutefois difficilement comment les premières mesures de *Jeux* annoncent à ce point l'harmonie écartelée du *Sacre du Printemps*, représenté deux semaines plus tard. On doit d'abord poser que le dessein de Debussy fut avant tout mélodique et que son besoin de rareté se traduisit jusqu'en ce domaine. De ce fait, et si affranchi de la tonalité qu'il apparaisse, il ne versa

point dans l'atonalité; bien au contraire il chercha auprès d'échelles musicales *autres*, anciennes ou exotiques, une matière mélodique qu'elles tenaient toute préparée; là, il échantillonna plus que jamais. Une erreur assez répandue lui attribue un goût exclusif pour la gamme par tons entiers, la moins naturelle de toutes; il s'en servit peu, en comparaison de l'emploi systématique qu'il fit de l'échelle pentatonique; des deux, l'on aurait dû s'en apercevoir, la seconde correspond plus au caractère irrésolu ou suspendu de l'harmonie debussyste. De même l'on a peu remarqué qu'aucun musicien, après Satie, n'a autant usé de l'accord parfait et ne l'a autant allégé d'une fonction tonale quelconque. Cette libération découle en partie de l'emploi si abondant des échelles soit modales soit pentatoniques; entre les différents degrés a disparu cette hiérarchie que la gamme majeure avait semblé impliquer. Debussy n'en aura pas moins recours à cette dernière, y introduisant quelque indécision ou prouvant qu'il n'existe pas en elle de meilleurs ou de plus mauvais degrés pour y établir des accords; il suffit que de leur suite se dégage une impression mélodique. D'après une lettre de février 1893, la leçon viendrait de Palestrina, dont les « arabesques », par leur simple entrecroisement, produisent des « harmonies mélodiques ». Qu'aucun élément ne soit subordonné à un autre se marque encore par une absence de toute préparation ou résolution de dissonance; notamment dans les enchaînements de neuvièmes et dans les juxtapositions de secondes Debussy fait preuve d'une liberté qui ne s'était guère manifestée auparavant. Ne pouvant analyser ici dans le détail une harmonie fort complexe, nous retiendrons seulement les successions d'accords sur pédale, à l'origine desquelles se place presque certainement Ravel, mais où nous voyons Debussy amenuiser cette pédale, note répétée de loin en loin et comme susurrée. Il est net qu'avec la musique de Debussy la notion d'harmonie s'est considérablement altérée; accords et dissonances ont acquis une valeur de timbre dont on joue presque exclusivement. Une instrumentation généralisée, c'est à quoi tend la composition elle-même. Un émiettement aurait pu s'ensuivre si Debussy n'avait pas tout disposé selon des plans distincts et suffisamment écartés, l'un servant toujours de fond aux autres, et s'il

n'avait entretenu un courant, de nature rythmique, qui anime l'ensemble.

N'ayant cessé de parfaire *Pelléas*, Debussy publie en 1899 les *Chansons de Bilitis*, l'un de ses plus beaux recueils de mélodies, et achève, la même année, trois *Nocturnes* pour orchestre. Malgré le *Quatuor* de 1893, et dans l'ignorance où l'on reste alors de *Pelléas*, c'est par ces trois pièces d'orchestre que s'ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de la musique. Debussy avait commencé de les écrire en 1894, ayant à peine terminé le *Prélude à l'après-midi d'un faune* ; leur première version était concertante, pour violon principal et orchestre ; leur titre était inspiré non par Chopin mais par la peinture de Whistler. Dans une lettre à Ysaye, auquel ces *Nocturnes* étaient primitivement destinés, Debussy parle d' « une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur. Comme par exemple, ce que serait en peinture une étude dans les gris... » On saisit là quelles étaient ses préoccupations. Les trois volets de ce « triptyque symphonique », *Nuages*, *Fêtes* et *Sirènes*, surtout les deux premiers, et plus encore le premier, vont renouveler le genre du poème symphonique — pour user d'une expression à laquelle Debussy renonce. En 1899 Richard Strauss vient de composer sa septième « Tondichtung » ; mais pas plus lui que les autres Romantiques ou les Russes ne songent, en traitant cette forme symphonique, à faire de la matière orchestrale l'objet poétique même. Le poème symphonique, où Vincent d'Indy persistera à voir une double indétermination — et d'objet et de forme — reçoit de l'auteur des *Nocturnes* sa vraie détermination. D'autres poèmes d'orchestre suivront, chacun marquant un progrès de l'art debussyste : en 1905, *la Mer* ; de 1910 à 1912, trois *Images*, comprenant *Gigues*, *Ibéria* (elle-même divisée en trois parties) et *Rondes de printemps* ; en 1912, *Jeux*, un « poème dansé », c'est-à-dire un ballet pour la troupe de Diaghilev. Il y faut joindre la musique de scène pour *le Martyre de saint Sébastien*, mystère de Gabriele d'Annunzio (1911), et un « ballet pour enfants », *la Boîte à joujoux* (1913).

Le nouveau chapitre est déjà tout entier dans les premières mesures de *Nuages*. Ces enchaînements de quintes et de tierces par deux clarinettes et deux bassons, suivis

par la courte phrase du cor anglais, la reprise du motif par les violons divisés, la ponctuation des basses : peu d'œuvres, dès leur commencement et à l'aide d'aussi simples moyens, ont composé une atmosphère à ce point neuve. Et pourtant le motif de *Nuages* est une réminiscence de *Sans soleil* de Moussorgsky; ici se révèle par quel mécanisme psychologique, qui joue fréquemment chez Debussy, une association première, qu'elle soit ou non sienne, vient à se reformer; une identité de sentiments provoque une analogie de procédés. De même la pulsation uniforme que l'on perçoit par instants dans *Nuages* comme dans *Fêtes*, et qui donne au battement métronomique une valeur musicale inespérée, peut-être Debussy y avait-il prêté attention en écoutant *Dans les steppes de l'Asie centrale* : cette œuvre de Borodine fut exécutée pour la première fois à Paris en octobre 1884, il avait donc pu la connaître avant de partir pour Rome. Entre la caravane qui s'avance et « la marche lente et mélancolique des nuages », entre l'immensité de la steppe et « l'aspect immuable du ciel », le lien est probable. La forme paraît également morcelée dans les deux œuvres, mais là s'arrête leur ressemblance. Autant que d'autres poèmes symphoniques, l'esquisse de Borodine se ressent d'intentions extérieures; l'emploi de thèmes folkloriques, uniquement pour leur valeur ethnique et leur effet pittoresque, mène à une présentation qui relève de la marqueterie, alors que le compartimentage auquel se livre Debussy provient d'une conception raffinée, et plus exigeante que jamais, de la forme musicale. Des touches successives, ayant entre elles des relations subtiles, permettent d'échapper au développement conventionnel, ce « laboratoire du vide ». La forme naît d'une invention de chaque instant, elle progresse par association d'idées musicales, par rapprochement d'harmonies, par juxtaposition de couleurs instrumentales. Grâce à cette création continue, qui se porte également sur tous les points et ne laisse aucun détail indifférent, le poème d'orchestre se réalise en tant que tel. Combien en regard paraît prosaïque et restreint le travail thématique de l'école, qui sert trop souvent de prétexte pour esquiver d'autres soins. Debussy sera du reste le premier à le tourner en ridicule; mais ses critiques ne visent pas la structure de la symphonie

beethovénienne, où il note au contraire une justesse de moyens et de proportions; elles concernent toute tentative ultérieure d'en répéter sans esprit une ou deux formules, alors que leur propre inventeur ne s'arrêta à aucune. Entre Debussy et ses adversaires la discussion portera toujours sur « la vraie leçon » d'un maître. « Il semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. » Debussy prouva tout au moins que l'on peut composer des « esquisses symphoniques » comme *la Mer*, des « images » comme *Ibéria*, qui tiennent lieu de symphonie et en ont la solidité, bien qu'elles usent très modérément de la variation, du procédé cyclique, du développement, et ne doivent leur parfaite continuité qu'à la « musique » — mot étonnant qu'employa à ce propos le porte-parole de Vincent d'Indy.

Les *happy few* préféreront à la majesté de *la Mer* ou au dépouillement d'*Ibéria* la matière plus impalpable, l'éso-térisme de *Nuages*, de *Gigues*, de *Jeux*. Dans toute la musique moderne il n'existe cependant pas d'œuvre symphonique qui allie, autant que *la Mer*, l'ampleur de mouvement, la puissance avec l'extrême délicatesse du détail. A l'égal de deux de ses peintres préférés, Hokusai et Turner, Debussy eut le pouvoir de cerner de lignes précises les formes insaisissables de la mobilité marine : la vacillation continue, la progression des vagues, le superbe écroulement des masses d'eau sont devenus par lui des « réalités » sonores. De tous les desseins de Debussy, c'est celui d'un tableau de la mer qu'il a le plus longtemps poursuivi et qui correspondait le mieux à son art fluide et ondoyant; on le voit déjà poindre dans les *Proses lyriques* (*De grève...*), dans le premier acte de *Pelléas* et dans le troisième *Nocturne*. Les flots de *la Mer* déferleront encore sept ans après dans *Jeux*, cette œuvre surprenante à tous égards — ne ferait-elle qu'annoncer, par le sujet équivoque et le paysage où le replace Debussy, les jeux des jeunes filles en fleurs sur la plage de Balbec.

Entre *Gigues* et *Jeux*, achevés à vrai dire ensemble, s'intercale la musique de scène du *Martyre de saint Sébastien*, qui fut composée en trois mois au plus et exécutée pour la première fois le 22 mai 1911; à peine *Jeux* est-il représenté par les Ballets Russes (14 mai 1913), Debussy

écrit *la Boîte à joujoux*, dont seule l'instrumentation demeurera inachevée. On n'imagine guère d'œuvres d'un même musicien qui diffèrent autant. L'obligation où Debussy s'est trouvé d'écrire rapidement *le Martyre* n'est pour rien dans cette dissemblance. En lisant la pièce de d'Annunzio on relève maints passages réservés à la musique, et dont Debussy n'a tenu aucun compte, choisissant uniquement les situations qui conviendraient le mieux à un style déjà formé en son esprit. D'un acte à l'autre une progression est sensible, que n'affaiblit aucun signe de hâte; et bien que chaque acte ait sa couleur propre, de l'œuvre entière se dégage une impression d'unité, qu'on ne retrouve pas à ce degré dans *Pelléas*. Debussy paraît en pleine possession de moyens dont rien ne dit qu'il ne les destinait pas depuis longtemps à une œuvre religieuse; s'il ne se les était assurés au préalable, il n'eût peut-être pas résisté au choc que lui porta certainement la lecture du texte poétique. Debussy admirait *Parsifal*, il ne s'en est jamais caché; il en rejetait le livret et reprochait à certaines voix d'enfants d'avoir « de si louches enroulements que cela aurait pu contenir d'enfantine candeur si l'âme de Palestrina avait pu en dicter l'expression! » Il lui fut donné de réaliser ce rêve, malgré un sujet beaucoup plus suspect que celui traité par Wagner. On a souvent rapporté le jugement de Debussy sur le mystère de d'Annunzio : « le culte d'Adonis y rejoint celui de Jésus »; or ni les femmes de Byblos, particulièrement responsables de cette confusion, ni les deux Jumeaux, auxquels Debussy par surcroît prêta des voix de contralti, ne s'écartent du ton élevé auquel se maintient la partition. Ce ton est établi dès les premiers accords du Prélude, qui constitue la plus douce réponse à tant d'actions sacrilèges, en le domaine moral comme esthétique. Il revient à d'Annunzio d'avoir laissé une entière liberté à Debussy. Les deux évocations de la figure du Christ, celle de la Passion et du Bon Pasteur, l'ouverture des portes du Paradis et les chants célestes qui suivent, demeureront parmi les plus belles pages que le christianisme ait inspirées. Le dépouillement auquel Debussy procédait depuis *Ibéria* porte ici tous ses effets; une transparence de vitrail est obtenue grâce à un allègement du corps symphonique et de la substance harmonique, aussi bien que par une instrumentation qui

n'appartient qu'à Debussy : André Caplet, qui lui vint en aide, développa seulement par endroits le canevas déjà fixé par le compositeur. Aux prises avec des situations imprévisibles, et singulièrement païennes, Debussy ne cesse de faire preuve d'une sûreté admirable et montre à quelle économie de moyens il peut toujours atteindre : ainsi de la Chambre magique, où le prélude se réduit à un grésillement de l'orchestre, allusion au feu qu'entretennent les magiciennes. Musique de scène ou musique spirituelle, on voit bien ce que l'une et l'autre ont exigé de renoncement. Il en est résulté un langage contenu, d'autant plus expressif qu'il reste indicatif; n'exploitant aucun artifice d'école, en particulier thématique. C'est peut-être à quoi Debussy pensait lorsqu'il parlait d'une musique purement décorative. Il a toujours donné au terme d'*arabesque*, comme d'ailleurs à celui d'*esquisse*, un sens qui échappe généralement.

Succédant au *Martyre* et à *Jeux*, la *Boîte à joujoux* parut un simple délassement. Son prétexte enfantin, la minceur de son écriture la firent rapprocher à tort d'un précédent recueil pour piano, *Children's Corner* (1908), alors qu'elle constituait une réplique française de *Petrouchka* : même exercice parodique, prenant pour objet aussi bien des folklores plus ou moins authentiques que musique d'opéra ou de ballet; même audace harmonique, mais avec une finesse de trait accrue. Oubliant les suggestions du décorateur, auxquelles chacun ensuite se laissera prendre, Debussy était passé du gras crayon de couleur à la plus claire eau-forte. Stravinsky et quelques autres s'en souviendront — autant de certaine valse que de ce reverdissement de l'Invention à 2 ou 3 voix.

Les dernières œuvres, à l'exception d'une *Sonate* pour violon et piano, furent toutes composées en la seule année 1915. « Alors, j'ai écrit comme un enragé, ou comme quelqu'un qui doit mourir le lendemain matin » (la lettre est du 14 octobre 1915). Le lendemain, c'est l'une des plus cruelles maladies, qui le laisse à peine achever sa dernière *Sonate* (1917), l'empêche d'accomplir le drame qui eût le mieux traduit sa nature profonde (un drame de la terreur, d'après la *Chute de la maison Usher* d'Edgar Poe), enfin l'emporte le 25 mars 1918, à l'âge de cinquante-cinq ans. Dans la suite *En blanc et*

noir pour deux pianos la matière limpide et espacée du *Martyre* est reconnaissable par endroits. Les *Douze Études* pour piano, tout en gravissant les différents degrés de difficultés pianistiques, obéissent à un dessein que *Jeux* avait déjà réalisé dans le domaine du poème d'orchestre : une musique purement de timbres. Debussy savait qu'il y avait mis du « non-entendu », osant même écrire : « la plus minutieuse des estampes japonaises est un jeu d'enfant à côté du graphique de certaines pages ». Surprenante conclusion à tout son œuvre de piano, mais qui l'explique rétrospectivement : sur le clavier, et non ailleurs, il a tenté ses expériences de « chimie musicale ». Quelques-unes lui parurent assez « poussées » pour être présentées sous des titres décoratifs, ou abstraits mais non moins trompeurs. Les recueils d'*Estampes* (1903), d'*Images* (1905-08) ou de *Préludes* (1910-13) sont plutôt cahiers d'esquisses, d'ébauches, voire de formules ; journal sans date où se glissent parfois des notes de lecture, des souvenirs d'œuvres d'art ou de paysages, enfin des scènes d'un théâtre qui ne serait jamais représenté, son théâtre imaginaire. A trop vouloir juger de la valeur intrinsèque de ces pièces, dont certaines sont parfaites et aucune indifférente, on a négligé ce qu'elles nous révélaient de l'atelier de l'artiste ; où, à vrai dire, personne ne pénétra. On l'imagine aussi étrangement habité que l'Atelier de Courbet.

Fin août 1915, Debussy hésitait encore à qui il dédierait ses *Études* : Couperin ou Chopin, ces deux « admirables devineurs » ? Chopin tout de même l'emporta. Il eût aussi bien pu recevoir l'hommage des *Sonates*. Monsieur Croche n'avait-il pas loué sa manière toute personnelle de traiter la sonate, n'en confectionnant aucune mais en faisant « des esquisses très poussées » ? Pour sa part Debussy reprit un sens ancien du terme, où sonate équivalait à libre fantaisie ; sans négliger les artifices trouvés entre temps qui prêtent à cette forme une unité au moins apparente, sinon secrète. Jamais Debussy n'usa du procédé cyclique avec plus de légèreté. De la *Fantaisie* pour piano et orchestre au *Quatuor*, de celui-ci à *la Mer*, pour ne citer que des œuvres où il est franchement employé, le procédé s'était amenuisé. Dans les *Sonates* il a la discrétion d'un filigrane dans le papier. Mais la garantie du support est une chose, une autre le

soin que Debussy apporta à la mise en page. Il sut toujours ménager des blancs là où d'aucuns se seraient crus obligés de dresser « une haie de mesures sans joie ».

André SCHAEFFNER.

BIBLIOGRAPHIE

- DEBUSSY, C., *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1921.
 DEBUSSY, C., *Lettres de Claude Debussy à son éditeur Jacques Durand*, Paris, 1927.
 DEBUSSY, C., *Correspondance de Claude Debussy et P. J. Toulet*, Paris, 1929.
 DEBUSSY, C., *Lettres de Claude Debussy à André Messager*, Paris, 1938.
 DEBUSSY, C., *Lettres à deux amis... Robert Godet et G. Jean Aubry*, Paris, 1942.
 DEBUSSY, C., *Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs*, Paris, 1945.
 DEBUSSY, C., *Correspondance de Debussy et de d'Annunzio*, Paris, 1948.
 DEBUSSY, C., *Lettres inédites à André Caplet*, Monaco, 1957.
 DEBUSSY, C., *Lettres à sa femme Emma*, Paris, 1957.
 — *Segalen et Debussy*, Monaco, 1961.
 ALMENDRA, J. d', *Les modes grégoriens dans l'œuvre de Claude Debussy*, Paris, 1950.
 BRAILOIU, C., *Pentatonismes chez Debussy*, dans : « Studia memoriae Belae Bartok sacra », Budapest, 1956.
 DANCKERT, W., *Claude Debussy*, Berlin, 1950.
 DIETSCHY, M., *La passion de Claude Debussy*, Neuchatel, 1962.
 EMMANUEL, M., *Pelléas et Mélisande de Debussy*, Paris, 1926.
 ESTRADA-GUERRA, O. d', *Les manuscrits de Pelléas et Mélisande*, Paris, 1957.
 GERVAIS, F., *La notion d'arabesque chez Debussy*, Paris, 1958.
 KOEHLIN, Ch., *Debussy*, Paris, 1927.
 LALOY, L., *Claude Debussy*, Paris, 1909.
 LALOY, L., *La musique retrouvée*, Paris, 1928.
 LESURE, F., *Claude Debussy*, catalogue de l'exposition à la Bibliothèque nationale, juin 1962.
 LOCKSPEISER, E., *Debussy*, 3^e éd., Londres, Dent, 1951.
 — *Debussy et Edgar Poe*, Monaco, 1961.
 MARTIN, A., *Claude Debussy : chronologie de sa vie et de ses œuvres*, catalogue de l'exposition (mai 1942) au foyer de l'Opéra-Comique.

PETER, R., *Claude Debussy*, Paris, 1944.

RIVIÈRE, J., *Études*, Paris, 1911.

ROLLAND, R., *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908.

— *Richard Strauss et Romain Rolland*, Paris, 1951.

SCHAEFFNER, A., *Debussy et ses rapports avec la musique russe*, dans : *Musique russe*, t. I, Paris, 1953.

SUARÈS, A., *Debussy*, Paris, 1936.

STROBEL, H., *Claude Debussy*, Paris, 1952.

VALLAS, L., *Claude Debussy et son temps*, Paris, 1958.

N^{os} spéciaux de la « Revue musicale », décembre 1920, mai 1926.

MAURICE RAVEL

RAVEL et Debussy, constamment rapprochés et trop souvent confondus dans l'estime de leurs contemporains, occupent aujourd'hui deux demeures bien distinctes de notre empyrée. Leur musique bénéficie d'une audience sensiblement égale; mais tout se passe comme s'il restait encore beaucoup à glaner dans le champ du second, alors que l'œuvre du premier cesse apparemment d'être utilisable aux fins de la découverte, n'ayant plus besoin que d'être reconnue pour ce qu'elle est. Cette considération (qui ne diminue en rien la valeur propre de son message) peut sans doute nous aider à comprendre que Ravel, après avoir joué, contre son gré, le personnage de l'artiste maudit, ait directement accédé, au lendemain de sa mort, à la dignité exemplaire du « classique » dont les richesses sont exactement définies par les limites qu'il leur a lui-même imposées. Classique, Ravel l'est d'abord devenu au sens premier du terme — c'est-à-dire « propre à l'usage des classes ». L'académisme scolaire invoque volontiers le patronage des grands artisans qui ne séparent point la lucidité du critique de l'intuition du poète et font tenir le tout de l'art dans le métier. Illusion si l'on veut, c'est une illusion féconde. Dans le cas de Ravel, le génie se mesure à l'échec de sa volonté d'académisme. A se vouloir un autre Saint-Saëns, il a obtenu d'être l'unique Ravel. Reste que cet homme qui se targuait, en propres termes, d'être « artificiel par nature » offre le type accompli du musicien-né.

Pour Ravel, le problème de la vocation s'est trouvé résolu sans avoir été posé. Né au petit port de Ciboure (Basses-Pyrénées) d'une mère basquaise et d'un père savoisien, toutefois Parisien dès sa petite enfance, voué à la musique dès l'âge de sept ans, le jeune Ravel montre d'abord plus de dispositions naturelles que d'ardeur à les cultiver, mais n' imagine pas de regimber contre

l'insistante et douce volonté paternelle. Il étudie sagement le piano sous la direction d'Henri Ghys. En 1887, à douze ans, il tâte aux rudiments de l'harmonie. Le premier maître d'écriture qu'on lui donne, Charles-René, note chez son élève une originalité spontanée que la règle stimule comme un jeu, une obstination à ravauder sur les dissonances aiguës, en particulier sur les frottements exquis qu'autorise l'accord de *septième majeure* en ses renversements.

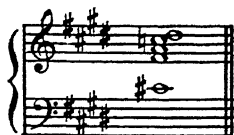
L'année 1889 ne marque pas seulement pour notre musicien l'entrée au Conservatoire, dans la classe d'Anthiome (piano préparatoire) : elle lui révèle, à l'Exposition Universelle, l'attrait des échelles modales primitives. Les musiques exotiques fascinent le jeune garçon qui coudoie, sans les connaître encore, autour du *gamelan* indonésien, les mêmes musiciens qui vont influencer ses débuts : Emmanuel Chabrier, Claude Debussy, Érik Satie; sans oublier Rimsky-Korsakov, de passage à Paris.

De son propre aveu et de l'avis de ses camarades, le Ravel des années de Conservatoire ne fit jamais figure de brillant sujet. Les mentions de ses récompenses n'encombrent point les palmarès. Le pianiste devra se contenter d'une première médaille et l'élève d'harmonie d'Émile Pessard déconcerte son maître et ses condisciples par une curiosité déplacée pour les musiques exorbitantes du droit coutumier, cependant qu'il affiche un conformisme intransigeant à l'égard des prescriptions qu'édifient les traités scolaires, arguant qu'on ne joue pas un jeu sans en observer les règles.

Les années d'apprentissage de Ravel accentueront cette tendance. C'est en raffinant sur les exigences de la discipline qu'il aiguise son appétit des valeurs inconnues. L'esprit d'ordre mûrit, dirige l'aventure. Ascèse baudelairienne qui assure sa démarche. Il jouera volontiers les diables casuistes et théologiens, s'efforçant de justifier les audaces de son harmonie par des subtilités d'orthographe propres à tourner les défenses du traité de Reber.

Les premières compositions de Ravel qui nous soient connues ne sont pas antérieures à sa vingtième année. La mélodie *Un grand sommeil noir* et le *Menuet antique* pour piano laissent paraître dans leurs renversements de *neuvièmes* et leurs cadences modales la double influence

d'Emmanuel Chabrier et d'Érik Satie. Mais, cette même année 1895, un éclair de chaleur nous fait entrevoir le musicien dans sa démarche essentielle : une *Habanera* pour deux pianos, chef-d'œuvre prématuré, que son auteur replacera tel quel, onze ans plus tard, dans la *Rhapsodie espagnole*. On y notera le goût des pédales obstinées dont l'auteur du *Gibet* nous confessa qu'elles se proposent à lui comme le répondant musical du *Nevermore* fatidique clamé par le Corbeau de son cher Edgar Poe. C'est encore dans la *Habanera* que nous voyons paraître pour la première fois un magistère harmonique qui demeurera comme une des expressions favorites de son langage (voir ex. 1) et qu'il serait aisé de justifier, au gré du grammairien retors qu'il s'efforçait d'être aux yeux de ses maîtres et de ses condisciples, en l'expliquant comme une *sixte napolitaine sur pédale, avec septième ajoutée*.



Ex. 1.

Dans le fait, la prémonition de cet accord remonte au premier *Scherzo* de Chopin, moyennant l'insertion du successif dans le simultané — processus habituel de la formation des accords nouveaux, selon la juste remarque de Jacques Chailley. La *Habanera* fait figure d'anticipation. Les œuvres qui lui succéderont montrent moins de hardiesse et moins d'assurance. Un premier essai d'orchestre, *Schéhérazade*, ouverture pour un opéra qui fut abandonné, n'eut point de censeur plus sévère que son auteur qui la trouvait « mal fichue, et pleine de gammes par tons entiers. Il y en avait même tant que j'en fus dégoûté pour la vie ». De fait, la fameuse *gamme par tons*, échelle artificielle, si docile à qui veut aller de n'importe où à nulle part, et dont le seul Debussy sut user avec cette discrétion qui est la marque de son génie — la *gamme par tons* est pratiquement absente du langage ravelien. Ravel ne se montrait pas moins sévère à l'égard de sa célèbre *Pavane pour une infante défunte* dont il est aisé de dénoncer après lui « l'influence de Chabrier, trop flagrante, et la forme assez pauvre ». Tout se passe comme si, autour des années 1900, l'élève de Gédalge et de Fauré se reculait pour mieux sauter, modérait les feux d'une intuition audacieuse en

réservant les efforts de sa verve inventive aux techniques de la virtuosité. Composés en 1901, les *Jeux d'eau*, contemporains de la cantate *Myrrha* (qui devait valoir à son auteur un second Grand Prix de Rome) ne tendaient en principe qu'à prolonger les expériences de Liszt par une utilisation nouvelle du registre aigu du clavier dans un climat de volubilité sensible, où revivent l'esprit et le charme de Domenico Scarlatti. Œuvre de modeste ambition, les *Jeux d'eau* n'en demeurent pas moins à l'origine d'une nouvelle technique de piano dont Claude Debussy ne sera pas le dernier à goûter les prestiges. C'est précisément à ce point de leur évolution respective que les voies des deux musiciens se rencontrent.

Ce n'est pas s'engager dans la rhétorique des vies parallèles que de constater qu'il serait aujourd'hui difficile de confondre l'art de Ravel avec celui de Debussy. Nous avons assez de recul pour les distinguer plus nettement, de prime abord, que nous ne distinguons Haydn de Mozart. A noter que Debussy n'est qu'à peine l'aîné de Ravel si l'on se réfère à la concurrence de leurs carrières. Car le premier s'est cherché longuement avant de tracer sa ligne propre, autour des années 1890, alors que le second est sorti tout armé et comme sans effort de sa chrysalide académique. Reste qu'ils ont tous deux respiré l'air d'un même milieu dans un même temps. Certaines de leurs nourritures avaient été communes comme furent voisins les objets offerts à leur curiosité. On se borne à citer, entre tant, et pêle-mêle : Chopin, Liszt, les Cinq Russes et Satie; Edgar Poe, Mallarmé, Whistler, Odilon Redon, l'Espagne imaginaire des *habaneras*, le *gamelan* javanais et l'art d'Extrême-Orient. Mais si quelques goûts les rapprochent, leurs natures les séparent autant que leurs poétiques. Debussy, plus apparemment abandonné, est néanmoins plus secret, prompt à dissimuler ses moyens et ses sources. Il tente son aventure à partir de l'achevé et se fait un bonheur de ne l'achever pas, semblable à ces peintres dont les études sont plus poussées que les tableaux. *L'Après-Midi d'un faune*, *Nuages*, *la Mer*, *Jeux*, entre tant, nous dérobent la fermeté de leur structure interne sous les traits estompés

de feintes esquisses. Il souhaite, et le dit, que « Ça n'ait pas l'air d'être écrit », ambitionnant, comme Charadin et Jean-Philippe Rameau de « cacher l'art par l'art même ». On dirait qu'il a honte de son métier, comme Ravel a honte de son cœur.

Plus enclin à se montrer en posture d'illusionniste qu'à faire figure de poète inspiré, Ravel professe ouvertement une poétique du pastiche. A l'en croire, il aurait presque toujours travaillé d'après un modèle. Il aimait à répéter, fort de son catéchisme baudelairien, que l'« originalité est chose d'apprentissage », et qu'il est bon de tirer leçon des poncifs afin d'en créer de nouveaux. Et de redire, après l'auteur de *Fusées* : « Créer un poncif, c'est le génie. »

Loin donc de dissimuler ses sources, et rompu aux disciplines académiques, Ravel dégagera sa personnalité au grand jour de l'imitation créatrice. Il est significatif que les modèles qu'il a résolument dépouillés — Liszt, Saint-Saëns (et les classiques viennois avant eux) — ont été si soigneusement assimilés que leur influence est moins sensible chez lui que celle de musiciens dont il a peu ou prou subi l'ascendant — tels Chabrier, Satie et les Russes.

La rencontre avec Debussy se situe entre 1901 et 1903. Elle est surtout apparente dans le *declamato* d'*Asie*, première mélodie du recueil de *Schéhérazade* pour chant et orchestre. Ce serait le lieu de noter qu'à l'inverse de Debussy, Ravel accorde plus spontanément son lyrisme à la musique instrumentale qu'à l'expression vocale.

C'est dans la première *Ariette oubliée* que la mélodie debussyste avait assumé d'abord « sa charge d'âme », comme parle Robert Godet. C'est dans sa musique de piano que la personnalité de Ravel se dessine et s'affirme au gré de ses expériences. Les trouvailles les plus nettes et les plus décisives du langage et du style raveliens seront arrachées aux touches du piano. Car le clavier lui est l'indispensable banc d'essai — l'établi dont il a besoin pour ajuster ses sortilèges. Les *Noctuelles*, *Gaspard de la Nuit*, les *Valses nobles et sentimentales*, sans pouvoir prétendre à résumer tout son art, n'en éclairent pas moins les avenues. Ces compositions marqueront les étapes de la découverte avant d'informer et de

féconder l'œuvre symphonique et dramatique. Aussi bien, Ravel n'orchestrera-t-il jamais sans se référer au piano. Il le consultera sans cesse, afin d'éprouver l'effet d'un groupe sonore isolé du contexte.

Le problème de l'orchestre se ramène pour lui à l'application d'un système de poids et de mesures, fondé sur la stricte correspondance du timbre à la partie qu'il épouse pour une tessiture donnée, n'y ayant point, selon lui, de musiques bien orchestrées hors les musiques bien écrites. Notons en passant que l'œuvre symphonique, *stricto sensu*, de ce « magicien de l'orchestre », se limite en tout et pour tout à la *Rhapsodie espagnole* de 1907; tout le reste (concertos mis à part) se destinant dans le principe pour le ballet (*Daphnis et Chloé*, la *Valse*, *Bolero*) ou résultant de transcriptions (*Alborada del gracioso*, *Ma Mère l'Oye*, le *Tombeau de Couperin*, etc.).

Les *Jeux d'eau*, l'ardent et lumineux *Quatuor en fa*, *Schéhérazade* n'avaient pas laissé d'attirer l'attention sur l'inquiétante personnalité d'un fort en thème hérétique, candidat au Prix de Rome, déjà nanti d'une seconde récompense et qui ne renonçait pas à conquérir la première : « Monsieur Ravel peut bien nous prendre pour des pompiers, avait dit un membre de l'Institut, il ne nous prendra pas impunément pour des imbéciles. »

Le jugement du concours d'essai de 1905 qui voulut interdire la montée en loge d'un candidat préalablement couronné n'était pas sans précédent; en l'occasion, il parut inique. Il était donc fatal que le scandale arrivât. Il ne porta malheur qu'aux académiciens qui l'avaient suscité.

Au Conservatoire, Théodore Dubois dut céder le fauteuil à Gabriel Fauré — le maître de Ravel — cependant que ce dernier, délivré du souci des compétitions, guéri de la fièvre des candidatures, voyait s'ouvrir devant lui une période décisive, à coup sûr la plus féconde de sa carrière. Pendant les trois ans qui suivront son échec au concours de Rome (1905-1908), il écrira sans désespérer *Miroirs*, la *Sonatine*, *Histoires naturelles*, la *Rhapsodie espagnole*, l'*Heure espagnole*, *Ma Mère l'Oye*, *Gaspard de la nuit*, sans compter les bluettes, sans oublier la *Cloche engloutie*, drame lyrique ébauché.

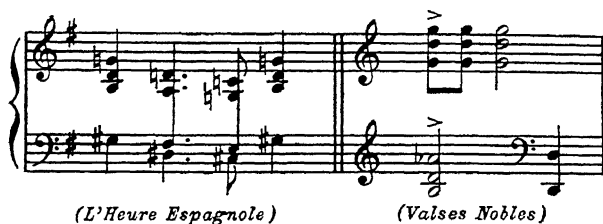
Les cinq pièces pour piano recueillies sous le titre de *Miroirs* introduisent un climat d'aisance audacieuse. Une

spontanéité déliée s'y fait jour. L'harmonie s'éclaire et s'aiguise. Elle accuse les traits d'une mélodie plus exigeante et plus libre dont l'élan brise les carrures métriques. La première pièce du recueil, *Noctuelles*, nourrit et retient, dans la trame de ses arpèges volubiles et secrets, un charme nouveau auquel Ravel se montrera toujours attaché, et qui va constituer un élément caractéristique de son langage (voir ex. 2), agrégat que le musicien des *Noctuelles*, fidèle à la terminologie scolaire, eût justifié selon l'orthographe qu'il lui impose en tant qu'*accord de septième diminuée avec appoggiature supérieure, non résolue, de la septième ou de neuvième mineure sans septième* en son quatrième renversement.



Ex. 2.

Il se plaît à le reprendre sans cesse, le renverse, et l'enchaîne librement comme une consonance :



(L'Heure Espagnole)

(Valse Nobles)

Ex. 3.

« Voulez-vous un opéra en cinq actes ? Vous l'aurez dans une semaine. » (20 août 1906.) Cette euphorie de la disponibilité ne l'entraîne pas pour autant aux improvisations hâtives. *La Cloche engloutie* sera finalement délaissée, et *L'Heure espagnole* n'aura qu'un acte. Comme s'il voulait se préparer aux épreuves du théâtre lyrique, Ravel s'applique d'abord aux exercices de déclamation que lui proposent les *Histoires naturelles* de Jules Renard, puis aux quatre études d'orchestre que rassemble la *Rhapsodie espagnole*.

Un nouveau scandale, suscité par la première audition des *Histoires naturelles*, va remettre en vedette un musicien

qui répugna toujours à faire parler de lui. On dénoncera comme une offense à la dignité de l'art une gageure qui revenait à naturaliser des « sujets étrangers à la musique », en accordant les honneurs du chant à ce bestiaire ironique et goguenard, cependant qu'à cerner le texte au plus près des inflexions du discours, la déclamation rejoint la mélodie à la limite de l'exactitude, et délivre la poésie que l'ironie glacée de Jules Renard tenait captive de la prose la plus sèche.

De son côté, la *Rhapsodie espagnole* passait de haut et de loin les promesses de son titre et les modestes ambitions d'un exercice d'instrumentation. Rien de moins rhapsodique que cette composition où se fait entendre pour la première fois l'orchestre nerveux, transparent et net qui n'est qu'à Ravel, où chaque entrée de timbre répond à l'attente par la surprise.

Tenté, dès sa prime jeunesse, par la magie du théâtre (il est significatif qu'il se soit surtout attaché aux opéras de Weber, et qu'il n'ait volontiers retenu du drame wagnérien que ses aspects féeriques) le compositeur de *L'Heure espagnole* et de *L'Enfant et les sortilèges* ne saurait être considéré comme un musicien de théâtre au sens de l'expression qui requiert les extases et les violences de la passion. L'héroïsme, la concupiscence et le désespoir ne sont point de son empire. Son univers dramatique s'inscrit dans les mêmes limites qui suffisent au *Così fan tutte* de Mozart. On remarquera que ses sujets de prédilection, au théâtre comme ailleurs, ressortissent tantôt à la comédie, qui juge les passions, tantôt à la féerie qui les allège du poids de la condition humaine.

L'Heure espagnole, « conversation en musique », ambitieuse de renouer la tradition de l'opéra bouffe, porte aux rimes cocasses et à la métrique dégingandée de Franc-Nohain le même défi que les *Histoires naturelles* avaient relevé en s'attaquant à la prose de Jules Renard. Le musicien s'empare de cette farce, preste d'allure et leste de ton, dont il se plaît à traiter les personnages comme des marionnettes aux réflexes glacés, reportant les chaleurs de son lyrisme sur le chœur des choses sans visage qui peuplent une boutique d'horlogerie tolédane, évoquant, sur le rythme des *habaneras* chères à son cœur épris d'une Espagne factice, la pulsation des balanciers,

l'âme des carillons de Cythère. Moyennant quoi, les personnages désinvoltés et salaces de la comédie seront dépouillés d'une tendresse dont ils n'ont que faire au bénéfice des automates et des horloges, que la musique a doués d'une vie ardente et secrète.

A la fleur de son âge et de son talent, Ravel connaît, vers 1908, ce bref moment de certitude où les grands artisans se plaisent à éprouver que leur pouvoir répond spontanément à leur vouloir. Il est parvenu à ce point où la considération des problèmes importe moins que la rigueur des solutions. Ne faisant crédit qu'aux vertus du métier, il opère à l'inverse des fanatiques de la sincérité dont l'intention est presque toujours moins innocente que la technique : chez Ravel, dont l'imagination fait sa demeure au « vert paradis des amours enfantines », la rouerie du métier ne fait que souligner la naïveté déliée de la verve. Car l'enfance s'enchanté de l'artifice, qui détient les clés du royaume de féerie. C'est là que les extrêmes du génie ravelien vont se toucher dans deux œuvres jumelles pour le piano, et qui comptent au nombre de ses réussites capitales : *Ma Mère l'Oye* et *Gaspard de la nuit* (1908) : là, la simplicité nue, l'écriture toute dépouillée répondent à la requête des *Contes* de Perrault; ici, la virtuosité transcendante de trois pièces que l'on a voulues « plus difficiles qu'*Islameï* », et qui fait écho au fantastique nocturne d'Aloysius Bertrand — le créateur français du poème en prose. Tous les pouvoirs et tous les prestiges de Ravel se composent et se concentrent dans les volets du grand triptyque de *Gaspard de la nuit*. L'essence de leur charme tient encore et toujours à la mélodie souveraine qui se profile sous les batteries pressées pour rejaillir intarissablement du flot des arabesques où baigne la capricieuse *Ondine* ; elle heurte, dans *le Gibet*, son chant hagard et désolé au glas obstiné d'une pédale intérieure (*Nevermore !*) ; virevolte, se brise et se recompose enfin dans le *scherzo* démoniaque de *Scarbo*. Notre baudelairien aime à frôler les précipices du monde nocturne; le romantisme l'attire comme un fauve qu'il faut dompter. Alfred Cortot insiste justement sur « la discipline exacte de l'interprétation qui n'a pour effet que de rendre plus sensible l'exaltation romantique de l'argument ».

La période heureuse et féconde s'achève, pour Ravel,

sur la dernière pirouette de *Scarbo*. Le rythme aisé de sa production va connaître une traverse paradoxale : son œuvre a commencé d'attirer les regards, et le succès va livrer cet homme si jaloux de sa liberté au pouvoir d'une nouvelle Égérie : la commande. Dans la griserie triomphale des premières Saisons Russes, Diaghilev décide de s'attacher Ravel. Il lui propose, dès 1909, de collaborer avec le chorégraphe Fokine à la composition d'un grand ballet, *Daphnis et Chloé*, dont ce dernier a composé l'argument.

La vocation artisanale, qui rend le musicien disponible à toute intention, ne le fera jamais docile au régime de la commande qui désormais va s'imposer à lui. Il éprouve que sa célébrité conspire contre son indépendance. Pour *Daphnis*, comme plus tard pour *la Valse*, *l'Enfant et les sortilèges* ou *Boléro*, on le verra regimber contre l'aiguillon et tergiverser longuement. Les premières pages de *Daphnis* attestent la répugnance qu'il éprouve à se mettre en train. Les exigences d'un ballet à grand spectacle imposaient au musicien les traits de force au mépris des subtilités de l'écriture et de la couleur. Ravel s'est donc donné pour tâche de composer « une vaste fresque musicale » qui se distingue de ses autres ouvrages par un ton de franchise éclatante. On y trouve moins d'originalité dans les éléments que de puissance dans leurs combinaisons ; mais on y éprouve, brochant sur le tout, cette générosité lyrique qui a fait de la seconde suite symphonique tirée du ballet, avec son fameux lever de jour et sa bacchanale, le morceau le plus universellement célèbre de la musique d'orchestre de notre temps.

Comme pour se délasser et se ressaisir au milieu des travaux imposés par cette vaste composition (qui ne sera terminée qu'au printemps de 1912) Ravel s'offre « le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile » selon l'épigraphe des *Valses nobles et sentimentales* — « pierre milliaire » (Alberto Mantelli), à coup sûr le sommet le plus aigu de son art. Œuvre unique, qui porte au plus haut degré la condensation de la matière dans la claire rigueur d'une forme elliptique et serrée. Œuvre « maudite », peu comprise et peu jouée cinquante ans après sa naissance, où s'opère une espèce de rectification des appétits harmoniques au

bénéfice de la clarté svelte et tranchante de la mélodie, de la transparence du timbre. Tendance qui se poursuit et s'accuse encore dans la quintessence de musique que distillent les *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, pour voix et instruments (1913) composés dans la compagnie d'Igor Stravinsky, tandis que ce dernier écrit de son côté les *Trois Poésies de la lyrique japonaise* tout en « racontant » à Ravel le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg. Que si Ravel a prêté l'oreille à ces racontars, le troisième poème de Mallarmé ne nous en convainc qu'assez vaguement.

À Saint-Jean-de-Luz, où il marchande, à l'occasion, les produits du chant de sa race, il entreprend de refaire Saint-Saëns sur nature en écrivant un ardent et chaste trio d'un lyrisme apollinien, dont l'équilibre formel est exemplaire. La guerre de 1914 le surprend dans cette opération. Il parvient à s'engager après mainte démarche. Réformé en 1917, il s'oblige à reprendre sa tâche, et compose, hommage nostalgique à la tradition française, les six pièces du *Tombeau de Couperin* où se retrouve le ton de ses œuvres de jeunesse.

En 1919, une commande de Diaghilev lui offre l'occasion de réaliser le projet, qu'il caressait depuis longtemps, d'écrire une apothéose de la valse viennoise. Ce sera *la Valse*, que les Ballets Russes ne représenteront jamais, mais que les concerts ne laisseront pas de se disputer à l'envi. Les chefs d'orchestre aimeront à tenir sous leur baguette une composition vertigineuse dont le tournoiement s'exaspère jusqu'à imposer l'obsession tragique d'une course à l'abîme. Rien de moins ravelien, car le drame n'est pas dans le tableau — il est dans le peintre. Il trahit, chez Ravel, la venue du démon de midi. Le musicien s'évertue à franchir les limites de son empire. « Orfèvre de ses chaînes », il échoue dans l'effort de les briser. Il se cabre. *La Valse* s'apparente ainsi aux fiévreuses prouesses de l'art romantique.

Au lendemain de *la Valse*, Ravel va continuer de ronger son frein et quand ses œuvres subséquentes le montreront parfois encore « le sourire aux lèvres », comme le muletier de son *Heure espagnole*, ce sera désormais un sourire blessé. En attendant, la *Sonate en duo* pour violon et violoncelle, chef-d'œuvre rageur et mordant,

porté au plus haut degré la rauque violence où le musicien de *la Valse* semble alors se complaire. Le dépouillement y est poussé à son comble; la virtuosité se hérisse, le lyrisme s'exaspère en des colères de chat.

Dans sa nouvelle retraite de Montfort-l'Amaury, Ravel se résout, après bien des atermoiements, à mettre sérieusement sur le chantier une « fantaisie lyrique » dont Colette lui avait fait tenir le livret. *L'Enfant et les sortilèges*, conte bleu, lui rendait le royaume puéril, patrie de son cœur et de son génie, mais ne lui offrait qu'un prétexte à musique incohérent et fragile, dont la modestie ne dissimulait pas l'arbitraire, et qui n'a cessé d'opposer à la mise en scène des obstacles insurmontables. Reste qu'en dépit d'allusions démodées à l'opérette américaine, *L'Enfant et les Sortilèges*, au second acte très particulièrement, délivre, en son lyrisme mélodique exquisément épuré, le plus tendre message et la plus intime confidence d'un illusionniste trahi par son cœur.

Parmi les dernières compositions de Ravel, on aime à retrouver surtout les *Chansons madécasses* pour voix, flûte, violoncelle et piano (1926); *Bolero* (1928), brillant « carrousel de timbres » (A. Mantelli) qui ne veut être et qui n'est qu'une prouesse de virtuosité en forme de *crescendo* orchestral; enfin, les deux concertos de clavier, réalisés concurremment en 1931. Le *Concerto en ré, pour la main gauche*, s'oppose avec une véhémence tragique à la légèreté désinvolte de son frère jumeau. On le tient, à bon droit, pour l'une des œuvres maîtresses de Ravel. Par-delà le tour de force, ce concerto, destiné à un pianiste manchot, transcende étrangement son objet : à violenter la nature, la main enchantée qu'on voit tisser sur le clavier son réseau d'arabesques, libère une puissance inconnue qui soulève la composition tout entière, ranimant, pour de nouveaux prestiges, le *Paon* des *Histoires naturelles*, et le *Scarbo* de *Gaspard de la nuit*. La rigueur formelle de ce grand morceau fait ressortir davantage le caractère *panique* d'un dernier chef-d'œuvre qui projette des clartés inconnues sur la face nocturne du lyrisme ravelien.

Nous n'avons fait que nommer une composition petite d'ampleur, mais de valeur exemplaire qui, succédant à *L'Enfant et les sortilèges*, nous paraît résumer en soi les singularités essentielles du langage et du style de

Ravel : les *Chansons madécasses*. Le propos d'évoquer l'innocence idyllique des « bons sauvages » dans l'état de nature et le charme sans apprêt ni détour de la Vénus noire incite ici le musicien à nous montrer son art mis à nu. Dans ces trois chansons où perce avec insistance un caractère érotique sans analogue chez notre artiste (attrait baudelairien de la beauté exotique ?), la musique tend à se réduire à ses éléments primitifs — mélodie, rythme et timbre. Le système d'accords étonnamment clarifié nous fait apercevoir, en une sorte de schéma, la simplicité foncière des ressources de Ravel.

Après Chabrier, et de pair avec Debussy, Ravel tend obstinément à faire prévaloir, contre l'absolutisme du système cartésien qui avait régi la musique occidentale pendant une période assez courte, un ordre immémorial, échappant aux impératifs de la tonalité classique et dont la permanence est attestée chez nous par la continuité du plain-chant liturgique et de la chanson populaire, soumis l'un et l'autre aux mêmes modes.

L'originalité fondamentale du langage ravelien tient à la qualité de son *melos* attaché au mode de *ré* (et accidentellement au mode de *mi* quand il répond à l'appel de la muse espagnole). Au surplus, ce *melos* marque une propension remarquable, dès les premiers essais du musicien, pour les échelles modales abusivement appelées *défectives*. Plus l'échelle est réduite, plus elle se prête à former des accords qui réalisent la projection de la mélodie sur l'ordonnée harmonique. A les décomposer, on en vient à découvrir l'extrême importance de l'échelle pentatonique et de son agglutination dans la formation du langage ravelien.

De *Sainte* (1896) aux *Chansons madécasses* et au *Concerto pour la main gauche*, les métaboles de la gamme de cinq sons dictent au musicien les inflexions favorites de son langage; elles expliquent l'insistance de l'intervalle de quarte; la démarche essentielle de la mélodie ravelienne pouvant se résumer dans le diagramme :



Ex. 4.

Elles expliquent également, chez un harmoniste hanté par le mode de *ré*, l'extrême fréquence de l'accord de septième mineure. La pédale qui s'y joint volontiers complète la série pentatonique en donnant à l'agrégat un faux air de onzième (voir ex. 5).



Ex. 5.

On n'oublie point que Debussy cède tout autant que Ravel aux sollicitations de l'échelle pentatonique; mais la façon particulière dont ils en usent respectivement trahit leur nature profonde et suffirait à caractériser leur art.

Là où Debussy s'abandonne, conduit par l'infailibilité de l'instinct, Ravel analyse. Sa formation académique le presse de faire reconnaître le pentacorde archaïque par une tradition qui en avait perdu l'usage avec le souvenir. Ravel n'est sans doute pas le premier musicien qui ait éprouvé « la nostalgie d'un ordre instinctif » plusieurs fois millénaire. Mais il est le premier, comme le dit Jacques Chailley, à l'avoir exprimé dans sa plénitude; « il est le premier, et peut-être jusqu'à présent le seul, à l'avoir entièrement intégrée à l'ordre harmonique enseigné par notre éducation classique ».

Classique, en effet, et par là même prisonnier de sa réussite, unissant au point de les confondre les apports du fortuit et les rigueurs de l'arbitraire. Triomphe de la gageure imprévue. Exigence et candeur de l'enfance conservée, exaltée, communiquée dans l'élan de la verve artisanale.

ROLAND-MANUEL.

BIBLIOGRAPHIE

J. CHAILLEY, *Notes éparses sur l'harmonie de Ravel*, dans « Cahiers musicaux », Bruxelles, octobre, 1957.

V. JANKÉLEVITCH, *Maurice Ravel*, Paris, 1938, 1956.

A. MANTELLI, *Maurice Ravel*, in « Rassegna Musicale », Torino, n° 2, 1938.

V. PERLEMUTER et H. JOURDAN-MORHANGE, *Ravel d'après Ravel*, Lausanne, 1953.

ROLAND-MANUEL, *Maurice Ravel et son œuvre dramatique*, Paris, 1923.

ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, 1938, 1948.

J. VAN ACKÈRE, *Maurice Ravel*, Bruxelles, 1957.

Numéros spéciaux de « la Revue musicale » consacrés à Ravel, Paris, 1^{er} avril 1925, décembre 1938, janvier-février 1939.

PAUL DUKAS

L'UNANIMITÉ s'est faite si naturellement et si spontanément autour de son nom, de sa vie, de son œuvre qu'il semble difficile d'ajouter quoi que ce soit à ce qu'a suscité pour le critique ou l'historien la présence de Paul Dukas dans le monde de la musique et de la vie intellectuelle de notre temps. Des monographies lui ont été consacrées; l'une, très sensible, signée Gustave Samazeuilh, où se reflète une amitié longue et réciproque; on en doit une autre, riche de faits, de citations et d'observations à Georges Favre qui fut son élève; un numéro spécial de la « Revue musicale » a paru après la mort de notre maître (1935). Des pages fortes et émouvantes de Robert Brussel, *Sur le chemin du souvenir*, racontent quelle fut l'existence de Paul Dukas et décrivent le désarroi que ressentirent les témoins de cette existence au moment où elle prit fin. Des lettres, nombreuses, à ses familiers, à ses confrères, à ses disciples. Le livre de première importance où sont réunis ses articles de critique musical. Son œuvre, enfin et surtout. Voici les documents de base que chacun peut et doit connaître. Pour ma part, j'ajouterai ce que m'ont apporté d'incomparable et d'irremplaçable cinq années d'affectueux rapports, les cinq dernières de son existence d'homme et les cinq premières de mon apprentissage de musicien. On peut donc penser que tout a été dit à son sujet et tout à peu près compris. Mais on peut toujours projeter le faisceau de ses propres questions sur un tel sujet. L'illumination qu'on en reçoit explique cette position et l'excuse.

L'œuvre de Paul Dukas élève à la gloire de la musique le monument sinon le plus vaste, du moins le plus accompli de son temps. Ce monument, il a mis vingt années à l'édifier. Il avait vingt-sept ans à la parution de *Polyeucte*, la première œuvre d'orchestre qu'il ait présentée au public; il en avait quarante-sept à celle de *la Péri*, la dernière qu'il lui ait laissée. Entre elles se situe toute sa

production symphonique et dramatique et presque toute sa musique de chambre. Cette œuvre se distingue avant tout par la franchise du ton, son accent de certitude, la sécurité et la puissance de sa forme, le naturel de sa vie mélodique et la merveille du détail orchestral. Certes l'intelligence et la raison l'engendrent et la dominent, mais la poésie l'anime et la fait aisément pénétrer jusqu'au plus secret de nous-mêmes.

C'est une assez grande rareté dans l'art de notre époque que l'alliance harmonieuse et continue de la raison et de la sensibilité. Les notions de discipline, de logique semblent s'affaiblir; celles aussi de l'économie et de la pureté du langage. Les grammaires, les syntaxes personnelles se déduisent tant bien que mal des œuvres au lieu que celles-ci en soient déduites. Chaque tête veut imposer un système avant que d'en avoir pressenti et calculé la portée, et parfois même un système par ouvrage. L'ambition de la musique en est toute changée et l'on confond aujourd'hui l'ivresse de la découverte avec la volupté de la recherche. La fin du siècle dernier comptait peut-être moins de « génies » mais possédait certainement plus de talents. « Ce qui est difficile, a dit Degas, ce n'est pas d'avoir du génie à vingt ans mais du talent à quarante. » C'est là le mot d'une génération dont l'idéal artistique était assez loin du nôtre, d'un moment de l'art où l'étude, l'attention, le respect gardaient une valeur depuis étrangement modifiée; où il s'agissait de penser profond avant de dire nouveau; où l'artiste était heureux de porter un critique en soi-même et de l'associer loyalement à l'intimité de ses travaux; un moment enfin qui méritait d'être appelé classique.

Paul Dukas apparaît à ce moment-là. Il naît à Paris en 1865, dans un milieu de fine et solide culture. Études littéraires et musicales fortement et parallèlement poussées. Deuxième grand prix de Rome en 1888 et, dans ses cartons, deux ouvertures symphoniques qui ne verront pas le jour : *le Roi Lear*, d'après Shakespeare et *Goetz de Berlichingen* d'après Goethe. Il a vingt-trois ans, l'âge de Descartes à l'instant du « poêle » et de la méthode. On ne sait s'il y a pensé mais le rapprochement s'impose. Comme Descartes il veut faire ou plutôt refaire l'éducation de son esprit. Toute révision des valeurs implique le silence, le recueillement, la solitude. Le critique est

déjà tout-puissant en lui et, sans doute, plus mûri que le compositeur. C'est Minerve instruisant Euterpe. Minerve empêchera qu'un esprit éminemment curieux ne s'éparpille aux dogmes philosophiques et littéraires de l'heure. Taine et Bergson, Hugo et Zola, Tolstoï et Maeterlinck coexistent. En peinture, Cézanne, Renoir, Van Gogh et les terribles officiels du Salon. Euterpe le protégera (peut-être pas toujours) de l'emprise wagnérienne et franckiste, de la leçon d'anatomie musicale de Saint-Saëns, de la grâce insidieuse de Fauré, de la séduction naissante de Debussy. Paul Dukas connaît, comprend et aime ces maîtres et leur art. Mais il doit s'en défendre, car il sait que dans le domaine de la création « l'obligation de se distinguer est indivisible de l'existence même ». Il se nourrit donc de Beethoven, de Berlioz, de Gluck, des maîtres anciens, des inimitables. Il vit avec eux de longues, sérieuses et sévères années. Il se cherche à leur lumière. Il se passionne pour le rare, le difficile, le sublime. Et c'est là qu'il trouve sa voie. L'ouverture pour *Polyeucte*, la *Symphonie en ut*, l'*Apprenti sorcier* (1897) sont les fruits de cette germination. Goethe, Corneille succèdent à Shakespeare, on voit à quelle hauteur Dukas entend placer ses prétextes poétiques. Ces œuvres possèdent un indéniable pouvoir péremptoire. Elles apportent la conclusion à tout un foisonnement d'idées, de problèmes, voire de contradictions et cette conclusion porte la marque de l'unité et de la volonté. Ce n'est plus seulement « Je pense, donc je suis », mais « Je pense, donc je suis, donc je veux, donc je dis ».

On remarquera ceci : lors même que le symbole choisi par l'auteur autoriserait quelque mollesse en son expression et de par les détours psychologiques dont il est le véhicule (révélation de l'extase religieuse pour *Polyeucte*, notion de pitié chez *Ariane*, abandon de la puissance virile dans *la Péri*), Dukas n'a jamais cédé à la tentation d'exprimer la partie perdue par un quelconque laisser-aller dans l'inflexion du langage. Si l'on peut dire, il a le renoncement vigoureux. Cela vient sans doute de ce que chez les grandes natures, les parties perdues sont souvent de grandes victoires de l'esprit sur lui-même. Fruits amers, peut-être, mais ne les goûte pas qui veut.

Ces vertus du caractère qui s'expriment en musique par la force des thèmes, la frappe des rythmes, dominant en son œuvre. Et celles du cœur, qu'il est peu aisé de

dissocier de leurs sœurs aînées, possèdent un ton d'étrange mélancolie, mais d'une mélancolie qui ne descend ni ne condescend à la confiance. Ainsi, cette œuvre où tout paraît simple, sauf son sens profond, exige autant de respect que d'attention de la part de l'auditeur et de l'exécutant. La *Sonate pour piano* (1901), les *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* pour piano (1903) découvrent la même courbe de pensée, le même mouvement ascensionnel de l'ombre vers la lumière. L'une en son premier mouvement, l'autre en sa onzième variation racontent la méditation d'un homme qui approfondit sa pensée au point où cette pensée pourrait se faire pessimisme (Lettre de janvier 1932). Le déroulement des deux ouvrages conduit à la clarté, à la confiance, voire à l'allégresse parce que la logique musicale le veut ainsi et parce que Dukas sait qu'on ne construit rien sur le doute et la négation. Toutefois, Dukas homme de théâtre ne suit pas la même ligne que Dukas symphoniste ou musicien de chambre. Le symbole d'*Ariane et Barbe-bleue* (poème de Maeterlinck, opéra-comique, 1907) est celui de l'inanité de tout effort pour rendre heureux et libres les êtres qu'enchaîne l'amour et qui aiment leurs chaînes. « Personne ne veut être délivré (lettre à Robert Brussel), il vaut mieux se délivrer soi-même. Ariane triomphera de la pitié que lui inspiraient ses pauvres sœurs passives (les épouses de Barbe-bleue) et les quittera très calme et très triste comme il sied après une victoire pareille. » Par la qualité de la pensée, la noblesse du ton, le prestigieux agencement des matériaux employés, la partition d'*Ariane* (avec celle de *Pelléas* s'entend) domine de si haut la production lyrique française de notre temps que l'on demeure confondu de la carrière « parcimonieuse » qu'elle a accomplie. Si les vivants n'ont plus besoin de la gloire, soleil des morts, pour éclairer leur route, c'est qu'ils ont vraiment les yeux clos et qu'ils ne supportent plus que les ténèbres. En ce cas, ils sont largement servis par la production contemporaine. Le symbole de *la Péri*, poème chorégraphique (1912) nous le rappelons, est celui du renoncement de l'homme à l'accomplissement de son désir pour que la femme désirée puisse, elle, parvenir à son destin, lequel en l'occurrence est celui d'un être semi-féerique dont la séduction est l'arme et la pureté la fin dernière;

œuvre d'un charme physique et d'une richesse musicale inouïes, mais dont la volupté ne tombe jamais dans la lascivité, tant il est vrai que la sensualité, faiblesse pour les faibles, est une force pour les forts.

Quelques pièces de circonstance, comme la *Villanelle* pour cor et piano, le *Sonnet* sur des vers de Ronsard, le *Prélude élégiaque sur le nom de Haydn* et la douloureuse *Plainte, au loin, du faune* à la chère mémoire de son ami Debussy, on a là tout le catalogue des œuvres de Paul Dukas.

Il s'est, jeune encore, condamné au silence. Excessive sévérité vers soi-même tournée ? Scrupule exagéré ? Sentiment de l'inopportunité d'un certain art au moment où commencent à se désagréger les valeurs intellectuelles auxquelles il croyait ? L'époque 1914-1924 voit l'arrivée tumultueuse des arts nègres, américains et du *Mittel-Europa*. Aurait-il été le seul à ne pas comprendre ce que sa musique représentait — et représente pour les esprits sensibles et épris d'honnêteté ? Comme il semble ne s'être jamais expliqué là-dessus avec les intimes de sa vie et de ses travaux, ceci nous conduit à la plus extrême réserve. Disons seulement que ce qu'il a laissé suffit à l'élever à la place qu'il mérite, car la fécondité d'un artiste ne consiste pas dans le nombre de ses œuvres mais bien plutôt dans l'étendue de leurs effets.

Paul Dukas a vécu de la vie la plus simple et la plus probe. Il avait de lui-même ce respect qui chez l'homme de qualité passe aisément celui que lui accordent ses semblables. Je suis bien assuré qu'il n'a trouvé son accord intime qu'en réduisant au silence les voix désordonnées de l'heure, de l'occasion, de la tentation facile. Mais il mettait une pudeur extrême à ce que rien n'apparût de ces luttes et, en toute occasion où on le pressait de parler de lui-même, il prenait volontiers ce ton de plaisanterie en demi-teinte que l'on doit opposer aux outrances. Il gardait souvent ce ton devant les autres ; car il avait l'intelligence gaie, ce qui est bien agréable pour les interlocuteurs. Ses manières étaient affables, son accueil courtois, mais l'étincelle de l'œil clair indiquait avec quelle promptitude la flèche mordante ne demandait qu'à prendre son envol. Non qu'il y eût méchanceté de sa part, mais il se plaisait à exercer sur autrui des traits dont il pouvait croire qu'ils n'étaient blessants que pour lui-même. Car cet homme ne s'est jamais relâché, ni en

ses œuvres ni en ses écrits ni en son enseignement. Pour ce qui est des œuvres, nous le savons (auxquelles il convient d'ajouter les révisions d'éditions de musique ancienne : Scarlatti et Rameau). Pour ce qui est des écrits, on connaît maintenant le recueil essentiel qui contient ses articles, témoignage d'une lucidité parfaite et d'un prodigieux savoir. Et pour ce qui est de son enseignement, il n'est que de l'accueillir au seuil de notre mémoire fidèle.

Comme son œuvre, cet enseignement était à base d'humanisme, de générosité et de poésie. Ses classes élevaient l'âme et fortifiaient la confiance. Une œuvre lui était-elle présentée, il joignait au plus vite l'idée générale la plus proche, la contournait, la traversait, la visitait, la quittait pour une autre et, cette promenade accordée à l'esprit, revenait par mille détours riches, distrayants et rapides, à la réalité de l'œuvre soumise à son jugement. Il la jugeait alors musicalement et donnait beaucoup de précision à ses paroles. Précis, certes, sans dureté, sans inutile bienveillance non plus. La générosité de sa nature se traduisait plutôt par une indulgence amicale, une sorte de touchant respect pour tout ce qui lui paraissait sérieusement pensé. Sévère devant les défauts de la forme, les excès de l'habileté, et tout ce qui ressemblait à la vaine éloquence, il pouvait goûter et défendre un de nos travaux pour un accent unique, un seul enchaînement parfois, une courbe mélodique où il savait lire une nature personnelle. Ainsi a-t-il formé une génération de compositeurs et de pédagogues : Messiaen, Duruflé, Hugon, Barraine, Desportes, Ravel, Hubeau, Claude Arrieu, Vaubourgoin sortent de sa classe. Nin-Culmell, Rodrigo, Julian Krein également. Au plus modeste de ses disciples est échu le redoutable honneur d'enseigner à son tour dans le sillage de son maître. Bref, il a joué un si grand rôle dans notre vie musicale, son action de présence, comme dit Valéry, nous assurait de tant de choses et nous en interdisait tant d'autres qu'il nous est impossible « de séparer ce qu'il fut de ce qu'il nous fut. »

Quelque pessimiste qu'il ait été quant à l'avenir de la musique française, je sais qu'il en aurait volontiers déposé le fardeau sur les épaules de certains de mes camarades. Cela peut paraître surprenant, mais cela est vrai et il n'y a que la vérité qui fasse plaisir.

Tony AUBIN.

BIBLIOGRAPHIE

CORTOT, A., *La musique française de piano* (première série), Paris, 1930.

FAURE, G., *Paul Dukas, sa vie, son œuvre*, Paris, 1948.

SAMAZEUILH, G., *Paul Dukas*, Paris, 1913.

Numéro spécial de la « Revue musicale », mai-juin 1936.

ALBERT ROUSSEL

QUE dans une revue de la musique contemporaine on situe Albert Roussel à côté de Ravel et sur le même plan, cela paraît aller de soi. Et pourtant, à une époque pas si lointaine — jusqu'aux deux tiers de sa carrière, environ 1925 — peu d'historiens s'y fussent risqués. Antérieurement, quelques compositeurs, quelques critiques, parmi les meilleurs il est vrai, lui rendaient déjà pleine justice. Il lui arrivait de soulever l'enthousiasme d'un auditoire; dans l'ensemble, il restait éloigné du grand public du fait, et de son extrême discrétion, et d'une insidieuse propagande qui tendait à le présenter comme un compositeur doué, certes, mais inégal, s'exprimant dans un idiome hermétique, arbitraire, appuyé sur des bases techniques incertaines.

Avant d'en discuter, j'emprunterai à Roussel lui-même le minimum nécessaire d'information sur sa vie et sa formation artistique. Je recopie, à cet effet, une notice autographe, conservée parmi des papiers personnels auxquels Mme Albert Roussel m'a généreusement donné accès. Il l'avait rédigée vers la fin de 1933 pour le programme d'un concert où devait être jouée une de ses œuvres. En peu de mots, il y définissait mieux qu'on ne l'a jamais fait ses orientations successives, distinguait les œuvres à son avis les plus saillantes, notait, comme de l'extérieur, les tâtonnements et les succès, de même qu'il enregistrait sans feinte modestie l'unanimité qui s'est faite, à quelques irréductibles près, à partir de la *Suite en fa*. Voici ce texte :

Albert Roussel, né à Tourcoing, en Flandre, le 5 avril 1869, entra à l'Ecole Navale de Brest en 1887, en sortit en 1889 comme officier de marine. Navigation en escadre, puis dans l'Atlantique, l'Océan Indien, etc. Démissionnaire comme enseigne de vaisseau en 1894. A Paris, il travailla harmonie, contrepoint, fugue, avec le réputé organiste, Eugène Gigout, puis l'histoire de la musique et l'orchestration avec Vincent

d'Indy à la Schola Cantorum où il fut professeur de contrepoint de 1902 à 1914.

Sa carrière musicale peut se diviser en trois périodes. La première période, de 1898 à 1913, le montre, après quelques œuvres déjà personnelles d'accent, légèrement influencé par Debussy, mais soucieux, avant tout, de l'architecture solide enseignée par d'Indy. Le *Trio en mi bémol*, le *Divertissement* pour instruments à vent et piano, les quatre premières mélodies, purs de toute influence extérieure, annoncent les œuvres définitives de la troisième période. En revanche, la I^{re} *Symphonie*, dite le *Poème de la forêt*, les *Évocations*, triptyque pour soli, chœurs et orchestre écrit après un voyage aux Indes, le ballet *le Festin de l'araignée*, créé en 1913 au Théâtre des Arts de Jacques Rouché et qui fit la réputation du musicien, relèvent en partie de l'école dite « impressionniste ».

Avec *Padmâvatî*, opéra-ballet en deux actes, dont le livret est dû à Louis Laloy et dont l'Opéra a donné jusqu'ici trente représentations, commence une période de transition (1918) à laquelle se rattachent le poème symphonique *Pour une fête de printemps* et la II^e *Symphonie en si bémol*. Le style se transforme, les enchaînements harmoniques deviennent plus audacieux et plus âpres, l'atmosphère debussyste a complètement disparu et la voie nouvelle où l'auteur s'engage et où il semble tâter le terrain est l'objet tout à la fois de violentes critiques et de chaleureuses approbations.

Enfin, dans une troisième période, le musicien semble avoir trouvé son mode d'expression définitif et rallié tous les suffrages. A cette période (1926) appartiennent la *Suite en fa*, le *Concert pour petit orchestre*, le *Concerto* pour piano et orchestre, le *Psaume LXXX* pour ténor, solo, chœurs et orchestre, la III^e *Symphonie en sol mineur*, demandée à Roussel par le célèbre chef d'orchestre Koussevitzky pour fêter le cinquantième anniversaire de l'orchestre de Boston et qui, dès les premières exécutions, se révéla l'un des succès les plus incontestables de la musique symphonique moderne.

La musique de chambre de Roussel comprend, outre le *Trio* exécuté ce soir, deux *Sonates* de violon, un second *Trio* pour flûte, alto et violoncelle, un *Divertissement* pour instruments à vent et piano, les *Joueurs de flûte*, pour flûte et piano. Enfin plusieurs recueils pour piano seul et plus de trente mélodies dont les plus célèbres sont le *Bachelier de Salamanque*, *Jazz dans la nuit*, l'*Ode à un jeune gentilhomme*, le *Jardin mouillé*, etc. Il faut citer encore un *Impromptu* pour harpe seule et *Segovia* pour guitare, plusieurs chants *a cappella* et une pièce intitulée *A glorious day* pour musique d'harmonie écrite à la demande du président des « Bandes » américaines.

Quatre ans après avoir rédigé cet inventaire — inventaire écourté fortement puisque n'y figurent ni *la Naissance de la lyre* (conte lyrique créé à l'Opéra en 1925), ni la *Petite Suite* pour orchestre (1929), ni le ballet *Bacchus et Ariane* (1931), pour ne faire état que des partitions majeures —, Albert Roussel succombait à une crise cardiaque à Royan, le 23 août 1938. Il était emporté en pleine force créatrice : il venait d'écrire, en un si court laps de temps, une quinzaine d'œuvres, dans les genres les plus divers, parmi lesquelles la *Sinfonietta* pour cordes, la *IV^e Symphonie*, le ballet *Æneas*, un opéra bouffe, *le Testament de la tante Caroline*, quelques-unes de ses plus belles mélodies.

Il laissait à ceux qui avaient eu le privilège de l'approcher le souvenir d'un être d'exception, chez qui les qualités du cœur et de l'esprit répondaient aux dons de l'artiste créateur. Il avait une intelligence aiguë, prompte à découvrir les faiblesses et les ridicules. Mais une bonté foncière tenait en respect son humour. Bonté, sens inné de la justice, sans doute étaient-ce là les dominantes de son caractère. Ses notes de voyages, ses lettres du temps de guerre respirent une immense pitié pour les humbles, les sacrifiés ; et sa compassion était agissante autant que discrète. Que de fois, au témoignage de ses intimes, il lui est arrivé de secourir matériellement, à leur insu, des adversaires plus ou moins déclarés !

Si j'indique ces traits, en apparence extra-musicaux, dans un chapitre qui doit se borner à l'essentiel, c'est que l'action musicale de Roussel et, dans une large mesure, sa production même en sont empreintes. Par la parole, les écrits, les actes, il n'avait cessé de militer en faveur de ses cadets, attentif à distinguer les talents naissants, quelle que fût leur appartenance ou le chef de file dont ils se réclamaient. Honegger l'a rappelé en termes saisissants lors de l'apposition d'une plaque commémorative sur le dernier domicile parisien du maître, le 23 avril 1951 : « ... Nous aimons et admirons en Roussel l'homme autant que le musicien[...] Il ouvrait pour nous des portes contre lesquelles nous nous acharnions souvent en vain[...] Infiniment détaché des honneurs et des vanités, il n'avait d'autre ambition que de réaliser son œuvre. Si, il en avait une autre, celle d'aider et de servir les jeunes auxquels il trouvait du talent. De nos aînés, il était certaine-

ment celui qui nous a manifesté le plus tôt sa sympathie (ici, Honegger faisait allusion à un article paru dès 1919 dans « The Chesterian »)[...] Son sourire contenait de l'indulgence, un peu de scepticisme, et beaucoup de la bonté la plus noble... »

Cette générosité, cette chaleur humaine, on les sent présentes dans une grande partie de l'œuvre, pénétrée d'un sentiment panthéiste qui englobe dans un même amour l'homme et la nature qui l'environne. Qu'on veuille bien ne pas prendre ceci pour des imaginations de commentateur : les lettres de Roussel sont à cet égard très explicites, pour qui ne serait pas suffisamment convaincu par l'audition des *Évocations* ou de la *Symphonie en si bémol*.

Nous voici ramenés à l'œuvre. Nous guidant d'après les repères indiqués plus haut par Roussel lui-même, nous nous trouverons en présence, non de trois manières qui se succéderaient en une progression analogue à celle des trois styles du Beethoven de Lenz, mais de trois périodes dont la dernière présente peut-être plus d'affinités avec la première qu'avec la période médiane. Pendant assez longtemps, on discernera le jeu de deux tendances : l'esprit contrapuntique et le souci de construction formelle puisés à la Schola, mais destinés à prendre des orientations et des développements imprévus ; l'esprit d'émancipation harmonique venu de Debussy et qui trouve son large emploi dans ce qu'à défaut de terme plus exact, on baptise impressionnisme. Ici encore, la démarche de Roussel ne sera pas longtemps celle d'un disciple soumis.

Avant d'aller plus loin, un point important est à élucider pour dissiper une équivoque savamment entretenue par ses détracteurs. De ce qu'il ne s'est voué à fond à la musique qu'à l'âge où d'autres ont achevé leur cycle normal d'études, on s'est autorisé à le taxer d'amateurisme et à le poursuivre de ce grief jusqu'à une époque avancée de sa carrière et même, dans telle récente *Histoire de la musique*, par-delà le tombeau. Amateur, il l'était encore, passé vingt ans, lors de sa sortie du Borda. Et des plus inexpérimentés. D'enfance il avait manifesté des dons certains pour l'art dans lequel il devait s'illustrer ; mais on ne les avait pas autrement cultivés. Lui-même a plus d'une fois ironisé sur l'indigence persistante de

son répertoire et de son solfège. En 1892, ayant à son actif quelques petites pièces instrumentales et même un opéra, *Némessia*, qu'il devait détruire sans regret, il en était encore à noter l'alto en clef de *sol*, faute de posséder la clef d'*ut*. Sa rupture avec l'amateurisme n'en a été que plus chirurgicale et plus efficace. Une fois confirmée la résolution d'abandonner le métier de marin pour celui de compositeur, il s'est trouvé dans une position tout autre que celle de l'écolier aux prises avec le rudiment. Il abordait une technique nouvelle avec un esprit mûr, formé aux disciplines scientifiques, avec une soif de connaître, une faculté de compréhension et de choix qu'on ne trouve guère à pareil degré chez les jeunes élèves des conservatoires.

Ses premiers maîtres, Koszul, puis et surtout Gigout, étaient des guides sûrs et rapides. Interviewé en 1921 par Roland-Manuel, son ami après avoir été son disciple, il lui déclarait : « Je savais l'écriture en entrant à la Schola. Ce que j'y ai appris, c'est l'orchestration. » L'entrée à la Schola Cantorum date de 1898. De l'assiduité avec laquelle il en suivit l'enseignement, la preuve nous est conservée dans une douzaine de carnets de notes, tenus avec tant de soin que leur contenu recoupe mot pour mot le *Cours de composition* de Vincent d'Indy tel qu'il a été ultérieurement publié par Sérieyx.

De ce qu'une classe de contrepoint lui fut confiée en 1902, on peut, semble-t-il, déduire que le stade de l'amateurisme était loin; ce que confirme la lecture du premier *Trio* pour piano et cordes, de cette même année 1902, et celle du recueil de mélodies de l'année suivante dont l'une, *le Jardin mouillé*, compte parmi les plus belles et les plus raffinées du répertoire contemporain. Le voisinage de ces opus 2 et 3 est éloquent. Ils répondent en effet aux deux pôles d'attraction signalés plus haut : le trio, construit selon l'enseignement scholiste, la mélodie traduisant, elle, des impressions de nature avec une subtilité que Debussy n'eût pas désavouée. Mais — et ceci vaudra pour toute l'œuvre de Roussel — l'esprit de système n'y est pour rien. Bien que respectueux de la discipline d'indyste, le *Trio* ne renonce pas pour autant à être expressif. Son *andante* atteint à un pathétique sur lequel on ne peut se méprendre, non plus que sur le dessein poétique de la dernière page du *finale*, rappelant

la sereine introduction de l'*allegro*. Le *Jardin mouillé* a beau décrire ou suggérer, il y atteint par une écriture qui doit sa souplesse et sa précision à la virtuosité contrapuntique perfectionnée par la Schola.

A peu de temps de là (1906), la composition du *Diversissement* pour quintette à vent et piano, op. 6, vient s'insérer pendant qu'est en cours celle de l'op. 7, la *Ire Symphonie* ou *le Poème de la forêt*. Or la symphonie, comme l'indiquent du reste son titre et les sous-titres de ses quatre mouvements, *Forêt d'hiver*, *Renouveau*, *Soir d'été*, *Faunes et Dryades*, est de cette veine panthéiste, vibrante, imagée, où les échos du debussysme sont le plus nettement perceptibles. Au contraire, le *Diversissement* marque une orientation nouvelle. On l'a qualifié de « prophétique ». Roland-Manuel en 1922 discernait dans sa dure limpidité une anticipation des danses du *Sacre du printemps*. En même temps, par l'emploi des timbres purs, de cet effectif instrumental réduit qui donne à la polyphonie transparence, éclat, possibilités accrues de couleur et de contrastes dynamiques, il devançait les recherches, en ce sens, de Schönberg, ou du moins ce qu'on en pouvait alors connaître à Paris.

Ces exemples et d'autres, similaires, à travers tout l'œuvre de Roussel, posent un problème qu'on a résolu diversement. Un critique anglais des plus pénétrants, le regretté Edwin Evans (dans « The Chesterian » de décembre 1925) s'élevait contre ceux qui présentaient l'auteur de *Padmâvatî* comme un scholiste d'abord fidèle, puis révolté contre ses maîtres, ou comme un hybride de classicisme et d'impressionnisme. « Son type, ajoutait-il, n'est pas aisé à définir ou à classer, pour une raison qui lui est curieusement personnelle : dans son évolution musicale, il n'a jamais adopté de façon permanente telle ou telle « manière », fût-elle de son cru. Chacun de ses grands ouvrages porte en soi sa loi propre. On le voit rarement travailler en se basant sur ses précédents. C'est comme si matière et manière étaient engendrées simultanément, affranchies de toute réminiscence. Naturellement, il use du même alphabet musical, mais non du même glossaire, si bien que son langage apparaît toujours neuf. »

A la lumière de ces remarques, on comprendra mieux la façon dont il se renouvelle, comment, succédant aux

somptueuses *Évocations* (1911) où sont en jeu toutes les ressources du grand orchestre et des chœurs, *le Festin de l'araignée* (1912) s'accommode d'une symphonie miniature, conçue pour trente-deux exécutants et qui vaut par l'ingénieuse utilisation de cet effectif réduit, la transparence d'une instrumentation sans doublures, apte à évoquer le microcosme des insectes, mais frémissante de vie, et par instants, d'un tragique aussi poignant que promptement et discrètement dénoué.

Une étude méthodique de l'œuvre devrait faire ici une large place à *Padmâvatî*, opéra-ballet en deux actes, commencé en 1913 et terminé en 1918 lorsque Roussel, qui avait repris du service malgré sa santé précaire, dut se résigner à accepter la réforme. Dans une interview donnée à « Excelsior » en 1913 (13 septembre), il avait, longtemps à l'avance, défini l'esthétique du *Padmâvatî* en exposant sa conception du spectacle lyrique, dans la pure tradition française de Lully et de Rameau. Prenant son parti des énormes dimensions de l'Académie nationale de musique, « Je ne vois pas pourquoi, concluait-il, on ne chercherait pas précisément à profiter de l'ampleur de cette scène, qui permet les grands mouvements de foules, les jeux de lumière, les décors somptueux, pour ressusciter l'opéra-ballet et retrouver ainsi une forme de spectacle parfaitement appropriée à son cadre. Un spectacle où la richesse de la symphonie, la puissance des chœurs, le charme et la variété des danses, la magie des lumières, tiendraient évidemment plus de place que le développement des caractères ou la profondeur de l'expression, mais qui n'en serait pas moins capable d'atteindre à une véritable beauté tragique. »

Et c'est bien ce qu'il a réalisé dans *Padmâvatî*, utilisant de surcroît la puissance d'évocation d'une légende recueillie lors d'un récent voyage aux Indes. Ce contact avec l'Extrême-Orient ne devait pas seulement, dans l'immédiat, nourrir son opéra-ballet de thèmes et de rythmes exotiques notés sur place : la diversité des échelles modales hindoues allait déterminer un enrichissement de ses conceptions mélodiques et harmoniques dont bénéficierait toute sa production ultérieure; d'autant mieux que sa curiosité des modes anciens, dès le temps de la Schola, avait déjà préparé les voies.

Padmâvatî marque le début de la période de transition

indiquée par Roussel dans la notice citée plus haut; ladite transition ne s'est pas effectuée d'un mouvement uniforme. Deux œuvres orchestrales de 1920 et 1921 marquent une brusque accélération: *Pour une fête de printemps*, et surtout la II^e *Symphonie*, en si bémol. Le compositeur y met en pratique des conceptions mûries durant la guerre et le début de l'après-guerre, comme il appert d'un entretien avec Albert Laurent, publié en 1928 par le « Guide du concert » :

Ces quatre années ne furent pas perdues pour moi. Je les employai à réfléchir sur mon art. De ces retours sur moi-même qui me furent imposés, je retirerai le plus grand profit. J'avais, comme tant d'autres, été entraîné par les modes nouveaux de la création musicale. L'impressionnisme m'avait séduit; ma musique s'attachait, trop peut-être, aux moyens extérieurs, aux procédés pittoresques qui — j'en ai jugé ainsi plus tard — lui enlevaient une part de sa vérité spécifique. Dès lors, je résolus d'élargir le sens harmonique de mon écriture, je tentai de me rapprocher de l'idée d'une *musique voulue et réalisée pour elle-même... une musique se satisfaisant à elle-même, une musique qui cherche à s'affranchir de tout élément pittoresque et descriptif, et à jamais éloignée de toute localisation dans l'espace...* Loin de vouloir décrire, je m'efforce toujours d'écarter de mon esprit le souvenir des objets et des formes susceptibles de se traduire en effets musicaux. Je ne veux faire que de la musique.

C'est la condamnation, un peu bien rigoureuse, de la musique descriptive qui a pourtant, dans la tradition française, des répondants illustres, Janequin, François Couperin, Rameau, pour ne citer que ces trois noms. Mais on s'abuserait en voyant dans ces déclarations l'affirmation d'un parti pris d'insensibilité, un pas vers la « musique pure » telle que l'a définie Stravinsky : vide de tout contenu expressif et même théoriquement incapable d'exprimer quoi que ce soit. Rien n'est plus contraire aux vues de Roussel et à sa nature profonde. S'il proscriit le bibelot, l'imitation superficielle d'objets ou de phénomènes extérieurs à l'homme, il ne s'interdit pas, loin de là, de nous livrer ses sentiments, ses émotions, ses passions. Peu après la première audition de la *Symphonie en si bémol*, Roland-Manuel avait eu avec lui une conversation qu'il avait notée sur le vif : « Cette symphonie, disait Roussel, je l'ai écrite avec le dessein vague d'exprimer quelque chose. Mais le programme

(on avait cru devoir en rédiger un pour faciliter la compréhension d'une œuvre, pour son temps, assez ardue) n'a été fait qu'après coup. ... Si l'on appelle romantisme le fait qu'un artiste s'exprime avec ses moyens — inconsciemment d'ailleurs — tout art est romantique à proportion de la personnalité qui s'y manifeste. A parler rigoureusement, le classicisme « pur » n'est rien qu'une esthétique du pastiche. »

Ce que la *Symphonie en si bémol* apportait dans le domaine de l'expression, Arthur Hoérée l'a dit aussi éloquemment que possible dans son excellente monographie sur Albert Roussel. J'y renvoie mon lecteur.

Assez lent

rit.

Ex. 1.

Mais je ne puis pas ne pas essayer de faire saisir, d'un exemple, ce qu'a été l'émancipation harmonique de ces années 1920 à laquelle le compositeur avait fait allusion. On la mesurera à lire le début de *Pour une fête de printemps*, qui devait, à l'origine, constituer le *scherzo* de la *Symphonie en si bémol* : le *scherzo* avait pris, par la suite, une telle ampleur que Roussel se détermina à en faire une œuvre indépendante. (Voir ce début, ex. 1, dans une réduction due au compositeur lui-même.)



Ex. 2.

Cette superposition, d'entrée de jeu, de deux tonalités *la majeur* et *mi bémol*, marquait un pas décisif car, à l'orchestre comme au piano, l'accord initial pourrait être orthographié comme dans l'exemple 2.

De cette époque, en effet, date une écriture typiquement rousseliennne, où des façons de penser et d'écrire préfigurées dans les œuvres antérieures se coordonnent et s'affirment avec assez de relief pour que deux ou trois mesures suffisent désormais à identifier l'auteur aussi sûrement qu'un Debussy, un Fauré, un Ravel. Non que l'analyse en soit aisée. L'harmonie de Roussel, en particulier, a fait couler beaucoup d'encre et suscité des jugements diamétralement opposés. Le grief le plus fréquemment articulé par les opposants est celui des prétendues « fausses basses ». Que le mouvement de la basse ou, pour mieux dire, de la partie la plus grave, ne corresponde pas souvent chez Albert Roussel à celui que prescrit l'école, aucun doute. Qu'il ne satisfasse pas certaines oreilles, les obligeant à rompre avec des habitudes anciennes, rien encore que de très plausible. Qu'il y ait dans cette écriture quelque chose d'arbitraire ou d'antimusical : ici d'excellents esprits, de plus en plus nombreux, s'insurgent. En fait, on peut considérer, à propos des harmonies incriminées, deux situations différentes.

Lorsque Roussel use d'une écriture surtout harmonique, il conviendrait de songer que les modes mélodiques empruntés à l'Orient, ou créés de toutes pièces, sur lesquels sont bâtis ses thèmes, impliquent d'autres systèmes harmoniques que celui que commande le « majeur-mineur » traditionnel, le *tyran ut*, comme l'ap-

pelait non sans humeur Maurice Emmanuel, défenseur fervent des vieux modes. Ailleurs, là où domine le contrepoint, il s'agit le plus souvent non de basses hétérodoxes, mais de la pure et simple *suppression* de la basse qui nous ramène, toutes proportions gardées, à une conception très ancienne de la polyphonie : à l'époque où elle admettait encore l'égalité absolue des voix, avant que les parties extrêmes, soprano et basse, ne s'arrogent une supériorité sur les parties médianes, considérées comme remplissage; avant que, le soprano devenant de plus en plus volubile et fleuri, la basse n'adopte une allure relativement lente qui bientôt permettra de la schématiser, réduite à quelques formules dont l'ère baroque s'accommodera.

Ce poids uniforme de la basse n'avait pas été sans gêner de nombreux compositeurs « baroques » surtout en Italie et dans la musique dramatique. Plus d'un avait tenté de s'en débarrasser. A cet effet, ils supprimaient, parfois tout au long d'un morceau, les parties de violoncelle, de *violone* (contrebasse) ou de basson; sans toutefois les rejeter complètement car ils leur substituaient, haussés d'une octave ou deux, l'alto ou les seconds violons, dans les mêmes fonctions de basse, usant des mêmes dessins.

Roussel, lui, tranche dans le vif et remonte à la plus libre polyphonie, avant son assujettissement au système de la basse continue. De son contrepoint si mobile naîtra tout de même l'impression, sinon d'une basse, du moins d'une construction aussi claire, ordonnée, logique, que si elle reposait sur les épaisses fondations franckistes. Parfois, la fondamentale que l'école préconisait est remplacée par un dessin qui évolue autour de la basse réelle mais, le plus souvent, il s'agit de tout autre chose.

De nombreux commentateurs — je citerai Roland-Manuel, P. O. Ferroud, Luigi Cortese, Guido Pannain, Norman Demuth — remarquent avec juste raison que la logique de cette écriture, s'il s'agit d'œuvres symphoniques, peut échapper à qui se contente de lire les partitions, tandis qu'elle éclate à l'audition. C'est qu'ici l'importance du timbre est capitale. Étudiant *le Langage harmonique d'Albert Roussel* (« Revue musicale » de novembre 1937), Claude Delvincourt insistait sur « les

résultantes pratiques que l'accord, sous son aspect écrit et visuel, ne laisse aucunement prévoir[...] Dans cet accord, chaque note n'a pas une valeur absolue, intrinsèque, mais les timbres, c'est-à-dire le dosage en harmoniques de chaque son, introduisent un facteur nouveau qui a souvent une importance décisive; il y a des réactions sonores, des « précipités » de couleurs très variables selon la nature des instruments et des voix[...] en certains cas, par exemple, on arrive à donner l'impression d'un accord parfait complet et homogène avec une tierce et une septième aiguës, une quinte médiane, et une fondamentale absente ou à peine indiquée; on dégage ainsi une impression de légèreté aérienne et transparente, de libération de la pesanteur, et la botte d'égoutier de l'éternelle basse harmonique, toujours présente et bourdonnante au bas de la polyphonie, n'apparaît plus comme une nécessité inéluctable... ».

Que cette chimie des timbres ait été l'une des préoccupations majeures de Roussel, on s'en convainc à lire les notes qu'il rédigeait à l'usage des chefs d'orchestre pour leur indiquer, dans les passages délicats, le rapport des volumes qu'il désirait obtenir des divers instruments en action.

Sa thématique et sa rythmique sont, comme on s'y attend, étroitement tributaires du contrepoint et de l'orchestration. Fred Goldbeck, à propos du *Concertino pour violoncelle*, a fait ressortir l'extrême difficulté que l'on éprouverait à juger du caractère d'une œuvre de ce maître d'après les seuls thèmes, isolés de leur contexte corroborant Guido Pannain selon qui « le plus délicat pour l'interprétation critique de Roussel consiste à saisir le point de fusion entre les différents éléments du style, le moment où l'on voit la couleur s'organiser en lignes, le timbre devenir dessin, la tache sonore, architecture ».

Effectivement, de nombreux thèmes rousseliens, dans les mouvements rapides, sont d'un dessin capricieux, à intervalles très disjoints, qui peut leur donner au départ (et isolé de la polyphonie) la physionomie de mélodies atonales : qui ne se rappelle les premières mesures de la *Sinfonietta* qui cependant, bien vite, aboutissent à un triomphal *fa majeur* :

Allegro molto

8^a bassa

Ex. 3.

Cette affirmation tonale est renforcée aux 9^e et 10^e mesures par un dessin de basse qui cimentera l'unité de toute l'œuvre; car son rythme :

Ex. 4.

se retrouve dans l'*andante* aux mesures 5 et 8 :

Ex. 5.

(l'intervalle de tierce remplacée par l'octave), et c'est le même qui, plus insistant, quatre fois répété à la fin de cet *andante*, amène le départ fulgurant du dernier allegro :

Allegro

Ex. 6.

A côté de cette famille de thèmes qu'on trouve aussi bien dans la *Suite en fa*, dans la *IV^e Symphonie*, etc., ceux des mouvements lents, la plupart du temps, se meuvent avec une souplesse extrême dans des tessitures moins amples, procédant souvent par degrés conjoints, en périodes, par contre, largement étalées. Dans la *pastorale* de la *Petite Suite*, op. 39, le hautbois solo chante pendant 23 mesures consécutives, sans coupure ni redite, les autres instruments s'associant à lui en une exquise polyphonie, souvent à quatre voix réelles. En voici le début :



Ex. 7.

Même diversité dans la rythmique. Tantôt (surtout dans les œuvres de jeunesse) la plus grande mobilité, des mesures telles que $5/4$, $5/8$, $7/4$, etc., souvent décomposables en deux éléments asymétriques : $5/8 = 3/8 + 2/8$; $10/8 = 6/8 + 4/8$, etc. Tantôt, et de plus en plus dans les dernières grandes œuvres, un rythme ferme établi une fois pour toutes au début de chaque mouvement, dominant principalement les allegros d'un caractère volontaire, incisif, comme le *prélude* de la *Suite en fa* ou le mouvement initial de la *IV^e Symphonie*.

Il faudrait, pour donner une plus juste idée de l'art d'Albert Roussel, faire ressortir par l'analyse d'œuvres choisies dans tous les genres de composition qu'il a abordés, la variété de son inspiration, sa faculté de renouvellement, son incessante recherche d'une musique de plus en plus libérée des formules toutes faites et dont la technique fut de plus en plus déterminée par ce qu'elle se proposait d'exprimer.

Peut-être la meilleure façon de suppléer à ce à quoi la brièveté de cette étude m'oblige à renoncer, consiste-

t-elle à laisser au compositeur lui-même la mission de se définir, lui et son esthétique, en citant pour finir l'essentiel de la réponse qu'il adressait à une enquête de Nadia Boulanger en 1926 :

... Je suis persuadé qu'une œuvre a d'autant plus de chances d'être durable qu'elle demeure musique pure, étrangère à tout commentaire littéraire ou autre ; mais même le plus simple jeu de sonorités, musique et rien autre chose, ne constituera vraiment une œuvre d'art que s'il répond à une nécessité, un mouvement intérieur du musicien, une réaction de l'artiste à un moment de son existence, et s'il est capable de provoquer chez l'auditeur un mouvement sinon identique, du moins qui réponde en quelque sorte à l'appel du musicien. Appel peut-être inconscient, car il n'est pas nécessaire que l'artiste analyse à chaque instant ses sentiments ; il suffit qu'il cède à la force créatrice, et qu'il dispose, par son éducation antérieure, de la technique nécessaire pour s'y abandonner en toute liberté.

(Ici, Albert Roussel expose cette idée que, si la correction, l'habileté, la souplesse de l'écriture, dons plus ou moins innés, demandent cependant un sérieux entraînement, la « composition » proprement dite se ramène à deux ou trois principes très simples.) « Enfin, ajoute-t-il, de même que dans la nature, ce qui caractérise la vie, c'est l'assimilation, la faculté qui donnera à l'œuvre l'étincelle vitale, c'est le don que possédera l'artiste d'assimiler, de faire siennes ces successions de sonorités, de dessins mélodiques, d'accords dont les éléments appartiennent au langage de tous. Ces quelques principes très simples, je crois bien que les arts s'y sont plus ou moins conformés ; je crois qu'ils s'y conformeront toujours parce que ce sont ces lois qui régissent l'existence et le développement de l'humanité elle-même. »

Ces lignes datent de 1926 : elles constituent la meilleure définition possible de sa position à l'époque, et la plus lucide explication de l'évolution qui s'est poursuivie jusqu'aux derniers chefs-d'œuvre d'une carrière commencée tardivement, trop tôt interrompue, mais d'une admirable plénitude.

Marc PINCHERLE.

BIBLIOGRAPHIE

L'ouvrage fondamental, à ce jour, est le livre de :

HOÉRÉE, Arthur, *Albert Roussel et son œuvre*, Paris, 1938, qu'avait précédé celui de L. VUILLEMIN, Paris, 1924; et qu'ont suivi ceux de Norman DEMUTH, Londres, 1947 — en anglais —, Robert BERNARD, Paris, 1948, Marc PINCHERLE, Genève, 1957.

Un excellent *Catalogue de l'œuvre d'Albert Roussel*, établi par Joseph WETERINGS avec l'active collaboration de Mme Albert Roussel, a été publié à Bruxelles en 1947.

Parmi les sources les plus importantes, je citerai les deux numéros spéciaux de la « Revue musicale », avril 1929 et novembre 1937.

Des chapitres sont consacrés à Roussel dans les ouvrages de :

Martin COOPER, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*, Londres, 1951.

ROLAND-MANUEL, *Plaisir de la musique*, t. III, Paris, 1951.

ERIK SATIE

IL n'est pas donné à tout le monde d'avoir sa « légende » ; seules les personnalités un peu mystérieuses, voire invraisemblables et en tout cas hors série, en ont une. Et s'il est vrai que les légendes ne meurent pas, c'est peut-être parce que les êtres dont elles s'emparent sont déjà destinés, sinon à l'immortalité, du moins à *une* immortalité à eux, qu'ils partagent avec une petite élite. Il ne s'agit pas de l'immortalité des grands ; nous n'avons pas à nous inquiéter de l'accueil que réserveront les générations futures à Shakespeare, à Molière, à Dante ou à Beethoven. D'ailleurs, les « géants » peuvent très bien se passer d'une légende, celle-ci n'entourant d'ordinaire que des hommes ou des femmes agissant sur un plan intermédiaire, à mi-chemin entre le génie pur et la naïveté enfantine. De tels êtres pourtant sont presque toujours doués d'une intelligence hors de pair, et possèdent en outre des dons divinatoires qui leur permettent de franchir toutes les frontières entre le réel et l'irréel aussi bien dans le domaine des idées que dans celui de la conduite. Parmi les poètes qui ont leur légende nous pourrions citer Shelley, Rimbaud, Cocteau ; parmi les musiciens Gesualdo, Chabrier, Érik Satie.

Ce dernier occupe, en effet, une place à part dans l'histoire de la musique, une place unique, on pourrait dire, car son cas est certainement sans précédent. Ce fils d'une mère écossaise et d'un père normand, par quel miracle est-il devenu vers la fin de sa vie une sorte d'« éminence grise » de la musique contemporaine française, après avoir publié, étant encore tout jeune et inconnu, ces *Gymnopédies* et ces *Sarabandes* qui contenaient déjà en germe tous les éléments du langage harmonique nouveau qu'allaient adopter et développer plus tard Debussy et Ravel ?

C'est ce phénomène, entre autres, qui donne toute sa saveur au « cas Satie » — car voici un compositeur

qui, malgré l'influence indiscutable qu'il a exercée sur toute la musique contemporaine, est connu aujourd'hui, en dehors du milieu restreint des musiciens de son époque et de ceux qui furent ses amis, par sa légende plutôt que par son œuvre. Pourtant, le « cas Satie » est encore d'actualité, sinon en France, du moins à l'étranger. Comment expliquer autrement l'intérêt que suscitent encore ses œuvres aux États-Unis, par exemple, où d'éminents pédagogues et musicologues comptent parmi les plus fervents admirateurs du « Bon Maître », et où l'on peut trouver inscrites aux programmes des conservatoires provinciaux, et même des grands concerts, des œuvres de Satie qu'on a rarement l'occasion d'entendre en France ? De toute façon, il est peut-être temps d'essayer de déterminer aussi objectivement que possible la nature exacte du rôle qu'a joué dans le développement de la musique moderne une des plus étranges personnalités de toute l'histoire de la musique. « L'avenir, disait-il, me donnera raison. N'ai-je pas été déjà bon prophète ? » C'est le bien-fondé de cette déclaration que nous allons maintenant examiner.

Que Satie ait été un précurseur dans maints domaines n'est pas douteux. D'abord, n'avait-il pas dans les *Gymnopédies* inauguré le fameux style « dépouillé » bien avant que celui-ci devînt la mode ? En revanche, dans ses autres morceaux de piano il introduisit une note inattendue d'ironie et de fantaisie pure à une époque où la musique se prenait encore très au sérieux. Ensuite, c'est en 1913 qu'il composa le *Piège de Méduse*, ce petit chef-d'œuvre bizarre qui, bien qu'écrit trois ans avant la naissance officielle de « Dada », a devancé incontestablement le mouvement dadaïste. Il n'est donc pas surprenant que Satie fût enfin reconnu comme novateur et considéré comme appartenant définitivement à l'avant-garde. Car n'avait-il pas été associé aux mouvements cubiste avec son ballet *Parade* (en collaboration avec Cocteau et Picasso), dadaïste (avant la lettre) avec le *Piège de Méduse*, et surréaliste avec son dernier ballet *Relâche*, sans parler de trouvailles telles que la « musique d'ameublement », la partition remarquable qu'il écrivit pour *Entracte* de René Clair, et enfin ce *Socrate*, œuvre à la fois touchante et profondément originale.

Il faudrait mentionner encore les œuvres de sa jeunesse,

celles surtout de la période rosicrucienne, si hardies, révolutionnaires même dans leur simplicité, sans oublier les nombreux morceaux de piano affublés de sous-titres cocasses qui n'ont que trop bien réussi à masquer la vraie valeur et l'originalité indiscutable de la substance musicale tout en contribuant ainsi à créer pour le compositeur sa réputation de « fumiste » — réputation, en somme, qui ne lui déplaisait pas et satisfaisait à la fois son goût de mystification et son désir de se protéger contre les critiques dont il craignait l'incompréhension totale.

On peut distinguer, *grosso modo*, dans l'œuvre de Satie trois « périodes » : la première allant de 1887 à 1895 environ (la période rosicrucienne et mystique où son art est dominé par des influences médiévales); la deuxième, de 1896 à 1918 (pendant laquelle il écrit des œuvres « révolutionnaires », comme *Parade* et la plupart des morceaux pour piano qui lui ont valu sa réputation d'excentrique); et la dernière de 1918 à 1925, l'année de sa mort, qui a vu naître *Socrate* et la musique dite « d'ameublement ». Voici maintenant, à titre explicatif, quelques exemples musicaux démontrant les différentes manières et procédés harmoniques et autres du compositeur correspondant à ces trois périodes de son évolution.

Satie avait à peine vingt et un ans quand il composa, en 1887, les trois *Sarabandes* dont les harmonies paraissent à l'époque étrangement audacieuses et dont l'exemple 1 donnera une idée générale.

Les fameuses *Gymnopédies* (1888), avec leurs contours lumineux et leur écriture transparente, semblent appartenir à une autre esthétique et laissent pressentir ce style dépouillé que Satie devait développer par la suite quand il eut abandonné l'écriture modale qui caractérise les œuvres de la période rosicrucienne. Et pourtant elles furent suivies de près par des œuvres telles que le *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel*, les *Sonneries de la Rose Croix*, et les *Préludes*, si remarquables, composés pour le *Fils des étoiles*, (1891), « wagnérie kaldéenne » du Sâr Péladan (ex. 2).

A musical score for piano, consisting of four systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with a forte (*f*) dynamic. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system features triplets and a piano (*p*) dynamic. The score is written in a modern, minimalist style with many chords and complex rhythms.

Ex. 1.

En blanc et immobile,

A musical score for piano, consisting of one system of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score is written in a modern, minimalist style with many chords and complex rhythms. The text "En blanc et immobile," is written above the staff.

Toujours.

Ex. 2.

On comprend qu'à l'époque de telles hardiesses harmoniques ne manquaient pas de choquer des oreilles conservatrices. Satie fut, on peut dire, le maître, sinon l'inventeur de la musique statique — une musique qui n'avance pas, ne se développe pas, mais qui tourne, pour ainsi dire, autour d'elle-même, créant ainsi une impression semblable à celle produite par une tapisserie où un motif décoratif se répète à l'infini, produisant un effet quasi hallucinatoire. Les trois *Gnossiennes* (autre exemple du goût caractéristique de Satie pour les titres énigmatiques) composées en 1890, et qui illustrent cette tendance, furent les premiers morceaux pour piano écrits sans clef ni barre de mesure. Elles portent aussi des indications humoristiques inscrites sur la partition, un procédé que le compositeur devait utiliser souvent dans les années à venir. Tous les traits essentiels du style pianistique de Satie se voient déjà dans ces pièces — les phrases mélodiques toujours répétées, les cadences

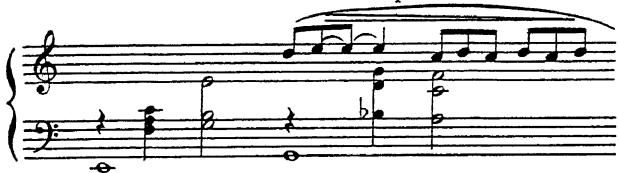
modales, le rythme de basse solidement établi et persistant d'un bout à l'autre.

Voici le début de la deuxième *Gnossienne* :

Avec étonnement



Ne sortez pas



Ex. 3.

Avec les *Heures séculaires et instantanées* (1914) nous entrons dans un nouveau domaine. Ici, les notations humoristiques et les traits d'esprit sont remplacés par un texte continu, une espèce de narration cocasse qui est partie intégrante du morceau (comme, d'ailleurs, dans les petites histoires qui accompagnent le recueil d'esquisses pour piano *Sports et Divertissements* qui datent de la même année). Tandis que ces textes sont d'inspiration franchement surréaliste (bien avant la naissance officielle du Surréalisme), la musique, elle, est d'un modernisme qui ne ressemblait en rien à la nouvelle musique telle que l'envisageaient à l'époque un Debussy ou un Ravel; Satie parlait un langage à lui, proprement

unique. Témoin ces quelques mesures tirées du premier morceau des *Heures séculaires et instantanées*, intitulé *Obstacles venimeux* :

Cette vaste partie du monde

Noirâtre

p

n'est habitée que par un

seul homme: un nègre

Il s'ennuie à mourir de rire.

Ex. 4.

On a beaucoup critiqué l'attitude apparemment frivole témoignée par Satie envers la musique, mais tous

ceux qui se plaisent à dénigrer ses qualités de musicien sérieux feraient bien de méditer à ce propos ces sages paroles de Charles Koechlin, grand admirateur du « Bon Maître » : « Satie, d'une façon très discrète et par des trouvailles qui, n'ayant l'air de rien, exigèrent infiniment d'imagination, d'observation, de malice et de musique tout ensemble, nous peint le grotesque avec un style dont, peut-être, on n'a pas encore mesuré la valeur artistique. »

La valeur artistique de l'œuvre qui est, sans doute, son chef-d'œuvre, *Socrate*, « drame symphonique en trois parties avec voix », composé en 1918, est cependant incontestable. C'est dans cette œuvre singulière et étrangement attrayante que Satie a mis, de son propre aveu, « le meilleur de lui-même », voyant dans cette tâche qu'il s'est imposée — c'est-à-dire, de mettre en musique des textes (dans la traduction de Victor Cousin) tirés de trois des plus célèbres dialogues de Platon — « un acte de piété, le rêve d'un artiste, un humble hommage ». *Socrate* est l'apothéose de cette musique « linéaire » que Satie a cultivée depuis l'époque des *Gymnopédies*; mais ici elle atteint à une intensité d'émotion qui paraît incroyable, étant donné la simplicité extrême des moyens employés. Les beaux textes de Platon qui, d'après le compositeur, doivent être « récités » plutôt que chantés, sont partout discrètement accompagnés et soutenus par une musique, qui est un miracle de retenue et de sobriété, confiée à un ensemble réduit d'instruments (flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, basson, cor, trompette, harpe et cordes). Il est évidemment impossible de donner une idée de l'effet cumulatif de cette musique au moyen d'un court extrait, mais l'exemple suivant tiré de la dernière partie, *la Mort de Socrate* (version voix et piano) est assez typique du style dépouillé et des procédés d'écriture (*ostinati* des basses, libre et souple inflexion vocale, absence d'emphase, etc.) qui caractérisent cette partition remarquable qui occupe une place à part dans l'œuvre satienne :

Cri. ton fit signe à l'escla.

- ve qui se tenait auprès. Lescla. ve sortit,

et a. près être sorti quelque temps, il revint a.

Ex. 5.

On a souvent dit qu'en fin de compte l'œuvre de Satie vaut plus par ce qu'elle laisse entendre que par ce qu'elle contient de positif, du point de vue strictement musical. Autrement dit, ce n'est pas tant par sa musique que par ses idées qu'il a réussi à laisser son empreinte sur toute

la musique contemporaine, agissant comme catalyseur et anticipant presque tous les développements actuels.

Ici nous touchons au point crucial du « cas Satie ». La vérité, à notre avis, c'est que, chez Satie, l'homme et son œuvre sont si étroitement mêlés qu'il n'est pas possible de séparer l'un de l'autre, et ceci pour la bonne raison que, tandis que la plupart des compositeurs s'expriment dans un langage plus ou moins familier, Satie a pratiquement inventé un mode d'expression qui lui est propre; si nous voulons le comprendre, il nous faut d'abord comprendre le caractère du musicien qui l'inventa. Qu'il y ait dans cette musique une certaine indigence — un manque de souffle, de profondeur — cela ne fait pas de doute : Satie n'eût pas été capable, si même il y avait jamais songé, de créer une œuvre de grande envergure. Le domaine dans lequel il travaillait était restreint; mais à l'intérieur des limites qu'il s'était imposées et en dépit des limitations personnelles dont il avait pleinement conscience, l'œuvre qu'il accomplit était profondément originale. Sa musique est pleine de trouvailles. Aucun autre compositeur n'a eu ce pouvoir de tirer de la musique des effets plus inattendus; entre ses mains de magicien la musique, d'un coup de baguette, subit les transformations les plus surprenantes et les plus inusitées. Ainsi, par exemple, cette partition étonnante de *Parade* dans laquelle, comme a fait remarquer Cocteau, il semble avoir trouvé une quatrième dimension. Il y a enfin dans la musique de Satie une solitude profonde. Il vivait et travaillait dans un isolement spirituel complet. Sa musique, en fin de compte, défie l'analyse, car, comme l'a si bien dit Henri Sauguet, « tout ce qui approche Satie, tout ce qui le touche est magie; et magiques sont son art et son exemple ». Il n'est donc pas surprenant qu'il ait su gagner l'admiration et l'estime de musiciens de la taille de Debussy, Ravel, Roussel et Stravinsky, pour ne citer que quelques noms parmi les plus célèbres, car peu d'artistes ont servi leur art avec une plus grande dévotion et une plus grande abnégation, avec une compréhension aussi claire de ses possibilités et de ses ressources.

S'il est vrai que son intelligence aiguë et son sens critique sévère, surtout envers lui-même, l'empêchaient d'être un compositeur fécond, la valeur intrinsèque,

dans son ensemble, de l'œuvre qu'il a laissée nous oblige, tout en tenant compte de l'échelle plus ou moins restreinte sur laquelle il a préféré travailler, à accorder à Érik Satie la place qui lui revient de droit, non certes parmi les plus grands créateurs, mais néanmoins à côté de ceux qui, par leur exemple et par leurs œuvres, ont contribué à enrichir et la musique française et la musique tout court.

Rollo MYERS.

BIBLIOGRAPHIE

MELLEYS, W., *Erik Satie and the « problem » of contemporary music*, dans *Studies in Contemporary Music*, Londres, 1947.

MYERS, R., *Erik Satie*, Paris, 1959.

TEMPLIER, P.-D., *Érik Satie* Paris, 1932.

Érik Satie, son temps et ses amis, numéro spécial de « la Revue musicale », Paris, 1952.

L'ESTHÉTIQUE DES BALLETS RUSSES

POUR ceux qui n'ont pas connu les spectacles de Diaghilev, qui n'ont pas été les victimes éblouies de cet « enchantement », le phénomène des Ballets russes n'en demeure pas moins le fait esthétique le plus extraordinaire du ^{xx}^e siècle, un fait peut-être unique dans toute l'histoire de l'art européen. Cette entreprise de spectacle total ne fut réussie — là où tant d'autres échouèrent — que par un concours de circonstances extérieures et intérieures qui tient du miracle. Certes il n'est pas rare qu'un art porté à notre connaissance jette sur l'époque qui l'a vu se développer une lumière que l'histoire nous refuse; mais le fait qu'un phénomène artistique tel que celui des Ballets russes prenne le pas sur l'histoire et nous instruisse avant elle de l'évolution sociale et morale d'une société, ce fait-là mérite d'être étudié puisqu'il n'a pas fini de nous étonner.

On a coutume de dire que la guerre de 1914 a clos ce que l'on est convenu d'appeler « la Belle Époque ». En réalité l'histoire politique de la France nous enseigne que la Belle Époque se serait achevée sensiblement dans le même temps sans le secours, si l'on peut dire, de la guerre. La société française, et plus particulièrement la société parisienne, ne se satisfait plus des valeurs qu'elle s'était reconnues pendant les années bourgeoises du règne du maréchal de Mac-Mahon ou de Monsieur Thiers. De la réhabilitation de Dreyfus, qui remit en cause la notion d'autorité et le respect de la chose jugée, à l'assassinat de Jaurès, des grèves des pouvoirs publics à la séparation de l'Église et de l'État, le climat politique et intérieur des premières années du ^{xx}^e siècle en France nous apparaît comme exceptionnellement trouble et violent; un trouble et une violence qui vont trouver en la guerre un exutoire naturel sinon nécessaire. Dans tous les domaines s'opère une sorte de mutation apparente ou secrète d'une importance capitale : bien qu'elles soient encore peu

répandues, les théories d'Einstein ou les découvertes de la psychanalyse ne sont pas sans indiquer la naissance d'un ordre nouveau; les valeurs esthétiques reconnues subissent, elles aussi, un examen sévère que l'apparition de mouvements tels que le fauvisme et le cubisme transforme en véritable révolution. C'est à cette société vulnérable, mouvante, sensibilisée, c'est à cette société parisienne avide de « chocs » que Diaghilev choisit d'imposer celui de son spectacle et de son esthétique. Chacun sait que l'instant où la bataille est livrée est aussi important que les forces engagées; il s'agit là d'une intelligence qui relève de l'instinct et que Diaghilev possédait à un degré tel qu'on l'eût cru doué d'un sixième sens. Cette bataille des arts ne s'est pas livrée, on le pense bien, sans préliminaires ni prises de contacts. Apparemment discontinue, la ligne de conduite de Diaghilev ne laisse pas d'être claire et conséquente aux yeux de l'historien. Diaghilev s'est voulu le maître d'œuvre de tout un mouvement d'art qu'il pensait à juste titre être celui de son temps et dont il a essayé d'acclimater les diverses tendances au seul langage susceptible à ses yeux d'en communiquer l'essentiel à un vaste public, le ballet. En fait, et beaucoup plus qu'une fin, la chorégraphie fut pour lui le véhicule idéal de cette admirable volonté de puissance qui s'est justifiée par d'admirables réussites. L'habileté insolite qui incita Diaghilev à choisir le ballet pour tenter de réaliser son idéal microcosmique plutôt que l'opéra ou le théâtre n'est pas sans évoquer à nos yeux un précédent remarquable dans l'histoire du ballet français. Nul autre art, en effet, ne rend plus précisément compte des tendances esthétiques du xvii^e siècle, celui qui fut, avant Louis XIV, tout à la fois précieux et baroque. La lecture des arguments des ballets du temps et la description des décors, véritables architectures en mouvement, nous éclairent de manière incomparable sur l'esprit qui présidait à la création de tels spectacles aussi bien que sur la poésie qui s'en réclamait, et ce ne sont pas là les aspects les moins étonnants de cette époque complexe.

Il en fut de même pour les Ballets russes, à cette différence près que cet effet de préhension artistique ne fut pas, cette fois, le fait du hasard mais tint à la volonté d'un homme.

Il n'est pas aisé de démonter les rouages secrets de

cette volonté, non plus que ceux qui ont réglé la marche tentaculaire des Ballets russes. La classification habituelle en deux ou trois périodes nous semble arbitraire en ce qu'elle suppose une unité de style ou des unités de style qui ne furent jamais le fait ni le propos de Diaghilev. Nous reviendrons d'ailleurs sur cela. S'il y eut une unité véritable au sein de la compagnie des Ballets russes, l'on ne doit la chercher que dans le travail, la discipline, et l'esprit de renouvellement élevé à la hauteur d'une institution. L'on dira cependant : Diaghilev est venu à Paris avec une troupe entièrement composée de Russes : chorégraphie, peinture, musique et interprétation, tout était dans la main des Russes. N'est-ce pas là une sorte d'unité ? Oui et non ; tous ces Russes n'avaient pas nécessairement les mêmes conceptions ; on l'a vu par la diversité des spectacles qu'ils présentèrent. Par ailleurs, il est peu probable que cette apparente unité ait été d'une importance capitale pour Diaghilev. L'on ne peut nier pourtant qu'il ait joué la carte russe pendant les premières années de son séjour à Paris, mais il le fit délibérément et dans un but précis : valoriser l'art russe aux yeux mêmes des Russes, et conquérir Paris à cet art, le conquérir de manière éclatante afin de s'y installer en maître. Tout cela devait être et fut fait rapidement, le succès immédiat étant plus nécessaire que tout à l'entreprise, car les mécènes auxquels s'était adressé Diaghilev se fussent lassés aux premiers échecs. Or Diaghilev, qui était riche de tout, ne l'était guère d'argent. En revanche, il possédait un sens étonnant du public (nous ne disons pas de la publicité pour éviter toute nuance péjorative), un sens du public lié à son sens du spectacle. Ce public parisien qu'il lui fallait déplacer, qu'il lui fallait émouvoir, il le connaissait par les divers contacts qu'il avait pris lors des précédentes manifestations russes organisées par ses soins dans la capitale française : en 1906, une exposition de peinture russe moderne au Salon d'automne ; en 1907, les fameux concerts de musique russe à l'Opéra ; en 1908 enfin, la prestigieuse représentation de *Boris Godounov* avec Chaliapine qui avait été pour lui une sorte de répétition générale.

Lorsqu'il revient à Paris en 1909, Diaghilev a tous les atouts de réussite en main. Il sait que le ballet plus que l'opéra a besoin d'être renouvelé en France, que le ballet

plus que l'opéra lui offrira ces possibilités de spectacle total dont il rêve. Il sait qu'il lui faut dépayser cette société parisienne un peu blasée qui cherche à s'émanciper, à sortir d'elle-même, qu'il faut que le choc soit immédiat et visuel. En conséquence, ce que les premiers spectacles russes proposèrent aux Parisiens avant tout autre chose fut l'animation de visions étonnantes et le culte de quelques idoles. Le choc s'étant produit, la politique de réussite de Diaghilev se fondera désormais sur le « scandale », au sens le plus noble du terme, et sur l'idole. Prêter à Nijinsky, à la Pavlova, ou à la Karsavina la responsabilité du succès des Ballets russes, c'est confondre la création avec le créateur. L'élévation prodigieuse de Nijinsky, la grâce extraordinaire de la Pavlova, la personnalité de la Karsavina qui firent couler tant d'encre, eussent-elles autant étonné les Parisiens si elles n'avaient été servies par des chorégraphies aussi minutieuses et efficaces, si elles s'étaient exprimées dans des décors médiocres, sur des musiques de basse qualité, avec des costumes moins étudiés. De Nijinsky, Jean Cocteau écrit : « D'âme et de corps il n'était que déformation professionnelle. Tout en lui s'organisait pour paraître de loin dans les lumières. Ses mains devenaient le feuillage de ses gestes et, quant à sa face, elle rayonnait. » Cependant, lorsque Nijinsky quitta les Ballets russes, il ne fut plus que la caricature de lui-même et il est significatif qu'aucune des « idoles » de la troupe n'ait pu conserver, hors de son orbite, une parcelle de cette aura qui bouleversa les spectateurs du *Spéctre de la rose*, des *Sylphides* et de *Schéhérazade*. L'on notera cependant en faveur de la qualité extraordinaire des danseurs russes que Diaghilev, qui s'assura par la suite la collaboration de tant d'artistes étrangers, resta fidèle aux danseurs et aux chorégraphes de son pays. Quant aux jeux de scandale auxquels il se complut, ils furent, depuis les premiers chocs jusqu'aux ballets « constructivistes », organiquement liés à la vie même de la compagnie.

Lorsque Diaghilev part à la conquête de Paris, « cette arène du monde », ce qu'il apporte avec lui ne peut souffrir de comparaison avec quoi que ce soit : la rigueur d'école, la discipline des danseurs, la science et la conscience du maître de ballet Fokine, le talent affirmé des peintres Bakst, Roerich et Benois contribuent à parer les

spectacles d'une richesse et d'une nouveauté qui eussent été sans lendemain si elles ne s'étaient appuyées sur des bases très solides. Diaghilev se réclame à la fois de l'acquis de la tradition et des meilleures réalisations de l'art moderne russe; mais, au fur et à mesure qu'il va s'assurer du succès, il s'attachera à d'autres desseins et tentera d'annexer à son profit l'art occidental en ce qu'il a de plus virulent. Il subit d'autant plus la séduction de Paris qu'il réussit parfaitement à y exercer la sienne et son abandon progressif des conceptions russes, bien qu'il n'ait jamais été définitif, équivaut à un aveu : c'est en France, c'est à Paris que se jouent les destinées du spectacle; cela, il ne peut manquer de l'avoir su et compris très tôt, alors même sans doute qu'il commande à un musicien russe, Igor Stravinsky, ses premiers ballets. Dans un écrit de jeunesse, il cite ce mot de Michel-Ange pour le reprendre à son compte : « Celui qui suit ne mène jamais. » Dès lors, on peut imaginer quelles sont ses ambitions lorsqu'il prend contact avec les milieux d'avant-garde picturaux et littéraires de la capitale. Le fauvisme est à son apogée et le cubisme en plein essor, en pleine bataille (*les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, date historique du cubisme, sont de 1907). Comment Diaghilev, si sensible à la peinture, n'eût-il pas été conquis par l'extraordinaire effervescence qui remua le monde des arts plastiques avant 1914 ? Comment lui, cet homme « d'expériences », n'eût-il pas été tenté de rendre « spectaculaires » les expériences qui furent imaginées et réalisées par les peintres du Bateau-lavoir, Picasso, Braque, Derain, Matisse, et passionnément défendues par les poètes qui gravitaient autour d'eux, Max Jacob, André Salmon, Pierre Reverdy et, le plus grand de tous, Apollinaire ? Comment n'eût-il pas souhaité les intéresser à ce ballet contemporain qu'il rêvait d'incarner, lui qui fut le premier à s'assurer le concours de vrais peintres, de peintres de chevalet au lieu et place de décorateurs ? Comment en un mot n'eût-il pas souhaité « promouvoir » ? Cette ambition, il n'eut pas les moyens de la réaliser avant la guerre de 1914, en raison des problèmes d'ordre musical qui se posèrent à lui et qui furent certainement les plus difficiles à résoudre à cette époque. S'il n'avait que l'embarras du choix en ce qui concernait la peinture, s'il était sûr de ses danseurs et de son choré-

graphie, il ne pouvait guère espérer que son spectacle fût significatif de l'école de Paris avec une musique signée de Rimsky-Korsakov, de Weber, de Moussorgsky, de Borodine, de Tchérepnine, voire de Stravinsky. Aussi s'adressa-t-il très vite à des musiciens français, mais l'on ne peut dire qu'il ait eu beaucoup de chance dans ses essais de collaboration avec Debussy et Ravel. Le scandale de *l'Après-midi d'un faune*, bénéfique comme tous ceux qui jalonnent l'histoire des Ballets russes, fut néanmoins un scandale de chorégraphie, un scandale Nijinsky qui eut, entre autres effets, celui d'escamoter le *Daphnis et Chloé* de Ravel. Quant à *Jeux*, partition admirable, ce ne fut, de l'avis général, ni un ballet ni un spectacle particulièrement réussi. Deux faits vont aider Diaghilev à se libérer des entraves dans lesquelles le retient encore l'art russe : le *Sacre du printemps* et la guerre. Le *Sacre du printemps* parce qu'il remet tout en question dans le domaine esthétique et musical, la guerre parce qu'elle remet tout en question dans tous les domaines. Le *Sacre du printemps* reste sans doute la preuve la plus éclatante de l'heureuse conjoncture qui présida à la rencontre de Diaghilev et de Stravinsky. Russes tous deux, ils ne se voulaient russes qu'à la condition d'être universels. Ils avaient en commun un goût apollinarien de la surprise, de la surprise que le génie se fait à lui-même et un égal respect pour chacune des œuvres qu'ils portaient à la connaissance du public. Diaghilev se montrait furieux que le même public sifflât au *Sacre du printemps* et applaudît au *Spettre de la rose* ; Stravinsky n'entendait pas que l'on portât aux nues *Renard* ou *Noces* si l'on dédaignait *Mavra*.

Au lendemain du *Sacre*, Diaghilev sait que toutes les audaces lui sont permises, puisque celle-ci a réussi malgré le scandale ou à cause de lui, comme l'on voudra. En cela, les années de guerre marquent un tournant décisif, parce que le public a évolué lui aussi, non qu'il soit davantage apte à comprendre la nouveauté esthétique de ce qu'on lui propose, mais il est avide d'extravagance et l'on vient aux Ballets russes avec une curiosité et un désir d'étonnement accrus. Cet état d'esprit favorisa, au sein des Ballets russes, la pénétration des courants esthétiques les plus modernes, ce qui ne se fera pas sans quelques retours nostalgiques à des conceptions plus anciennes.

Désormais, nulle part mieux qu'aux Ballets russes on ne respire cette « odeur d'époque » dont parle Jean Cocteau et que l'on ne peut se risquer à définir. Stravinsky, Prokofiev, Manuel de Falla, Poulenc, Milhaud, Auric, tels sont les noms des musiciens que Diaghilev eut l'honneur de révéler aux Parisiens et peut-être à eux-mêmes. Il eut aussi celui d'ouvrir les portes du théâtre à quelques peintres de génie, Picasso, Braque, Rouault, Utrillo, Matisse, Derain. Les tracts qui furent lancés dans la salle le soir du spectacle de *Roméo et Juliette*, dont les décors étaient signés de Max Ernst et de Juan Miró, figurèrent en bonne place dans le fameux manifeste surréaliste de 1926. Il n'est pas jusqu'aux modes du music-hall et du rag-time, de la gymnastique et de la « machine » (*les Biches*, *le Pas d'acier*, *Jack in the box*), il n'est pas jusqu'à un certain néo-classicisme cher à Cocteau et à Stravinsky (*Œdipus Rex*, *Apollon musagète*) dont Diaghilev ne se réclame en quelque occasion; et l'examen attentif de la vie des Ballets russes entre 1917 et 1929 laisse à l'esprit une curieuse impression de dispersion, de soif affolée de nouveauté qui étaient celles de l'époque tout entière et dont la pierre de touche restera *Parade*, ballet de Cocteau, Satie et Picasso, *Parade* dont Apollinaire écrit : « De cette alliance nouvelle, car jusqu'ici les décors et les costumes d'une part, la chorégraphie d'autre part, n'avaient entre eux qu'un lien factice, il est résulté dans *Parade*, une sorte de surréalisme où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels ».

« De cette alliance nouvelle.... », écrit Apollinaire en toute bonne foi. Les arts firent-ils véritablement alliance à l'intérieur des Ballets russes ? Il est difficile de le penser. Dans une certaine mesure, Diaghilev réalisa le spectacle total, mais jamais l'union des arts. L'esprit de recherche fut poussé si loin pour chacune des disciplines en présence que les arts concernés, au lieu de se fondre, s'affirmèrent en leur autonomie, tant et si bien que l'on est habilité à parler de bataille des arts beaucoup plus que d'union. Néanmoins, s'il n'y eut pas vraiment alliance,

il se produisit des échanges qui relèvent parfois de l'osmose pure et simple. Comment expliquer différemment que tel motif mélodique ou rythmique circulât de Falla à Stravinsky et qu'au milieu de la folie ambiante s'exhaussât un certain souci de dépouillement sensible dans la chorégraphie comme dans le décor. Il n'est point d'art, en fait, qui ne se soit enrichi des prospections des Ballets russes, enrichi sur les deux plans de l'orientation scénique et de la technique intrinsèque. L'on sait quelles profondes transformations supposait le fait d'avoir donné plein pouvoir au peintre de chevalet d'organiser à son gré la vision scénique depuis la toile de fond, les praticables et les portants jusqu'aux moindres détails du costume. « L'art pictural évolue, écrivait Jacques Rouché en 1910. N'est-il pas besoin de rajeunir chez nous la mise en scène, de la faire correspondre à la vision d'art des peintres d'aujourd'hui ? » A cette interrogation pressante les Ballets russes proposèrent, non pas une, mais dix réponses et sans doute les prises de positions de Rouché et de Copeau, entre autres, n'eussent-elles pas été tout à fait ce que nous connaissons sans ces vingt années de Ballets russes. Si le théâtre est redevable à la peinture d'une libération essentielle, des peintres tels que Picasso, Derain, Rouault, Braque et Matisse doivent au théâtre et à Diaghilev d'avoir connu une confrontation des volumes et de la couleur tout autre que celle qu'ils suscitaient sur leur toile. Quant à la chorégraphie, l'on peut dire qu'avec Diaghilev elle est véritablement entrée dans une phase nouvelle : le ballet n'est plus cet exercice d'école pour ballettomanes distingués que nous proposaient nos scènes nationales à la fin du XIX^e siècle; le corps de ballet ne semble plus être considéré comme une toile de fond pour les évolutions de la danseuse étoile; quant au danseur, à l'homme, il s'est enfin libéré des rôles d'utilité où l'avaient relégués les envols de son abusive partenaire. En outre, des chorégraphes comme Fokine, Massine, Nijinska et Balanchine ont su faire de la danse autre chose qu'un art anachronique aux conventions et poses périmées. Ils ont su y introduire pour les transcender les éléments et les attitudes de la vie quotidienne et moderne. Cette leçon-là fut reçue dans tous les pays du monde. Il n'est pas besoin de rappeler l'apport considérable des Ballets russes dans le domaine de la musique.

D'une part, l'idée musicale du ballet prit une signification nouvelle; la forme même a retrouvé un prestige qu'elle avait perdu. Aujourd'hui, les plus grands musiciens composent des ballets pour leur plaisir et dans une optique de musique pure. L'on peut se demander, d'autre part, si le fait de la gageure imposée, du cadre, n'a pas été extrêmement bénéfique pour des compositeurs qui furent initiés à la musique par les ultimes folies wagnériennes, l'exotisme des Cinq et les envoûtements debussystes. Les réactions violentes d'un Satie ou des membres du groupe des Six furent aussi celles de Diaghilev, et il n'est pas un musicien de valeur qui se soit jamais plaint de s'être plié à la discipline du ballet tel qu'il le concevait. Pour conclure, nous dirons de nouveau que le mouvement russe exerça son influence sur tous les arts majeurs et mineurs, sur la scène comme dans la vie, et qu'il fut à l'émancipation de toute une société le plus merveilleux alibi qui puisse exister.

Myriam SOUMAGNAC.

BIBLIOGRAPHIE

- AEGERTER, P., *Au temps d'Apollinaire*, Paris, 1946.
 APOLLINAIRE, G., *Les Peintres cubistes*, nouvelle édition, Paris, 1950.
 BENOIS, A., *Réminiscences des Ballets russes*, Londres, 1947.
 FOKINE, M., *Mémoires d'un maître de ballet*, Boston, 1961.
 GONTCHAROVA, N. et LARIONOV, M., *Les Ballets russes de Serge de Diaghilev et la décoration théâtrale*, Belvès (Dordogne), 1955.
 GRIGORIEV, S. L., *Le Ballet de Diaghilev*, Londres, 1953.
 HASKELL, A. L., *Serge de Diaghilev*, Londres, 1947.
 IANTCHEVSKII, N., *Apollon en flammes*, Paris, 1954.
 KOKNO, B. et LUZ, M., *Le Ballet*, Paris, 1954.
 LIFAR, S., *Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1950.
 NABOKOV, N., *Vieux amis et nouvelle musique*, Londres, 1951.
 Numéro spécial de « la Revue musicale », *les Ballets russes de Serge de Diaghilev*, Paris, décembre 1930.

LA MUSIQUE ET LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV

Tous les arts, de 1910 à 1930, furent plus ou moins tributaires des Ballets russes mais il semble bien que ce soit la musique qui ait le plus largement bénéficié de la prophétique impulsion de Diaghilev. Sans doute, le « style Ballets russes » dans la décoration, la mode, et même la chorégraphie, est aujourd'hui périmé, tandis que *l'Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, *le Sacre du printemps*, *les Noces*, *Daphnis et Chloé*, *Parade*, *le Tricorne*, *le Fils prodigue* défient le temps.

Amateur de poésie, de peinture, de danse bien sûr, Diaghilev avouait son faible pour la musique. Au cours d'une répétition de *Pulcinella*, Massine s'étant montré irascible envers le chef d'orchestre, Diaghilev lui dit vertement : « Mon cher, s'il n'y avait pas de musique, tu ne danserais pas ! » Le respect de Diaghilev pour la musique explique qu'il se soit toujours adressé à de grands chefs et aux meilleures associations symphoniques, ce qui, hélas, n'est pas le fait des compagnies de ballets actuelles. C'est Pierné qui dirigeait la première de *l'Oiseau de feu*, Monteux celle du *Sacre*, Ansermet celle des *Noces*.

Il n'y a pas lieu de parler ici du côté spectaculaire des Ballets russes, mais de leur prodigieuse influence sur l'évolution musicale de notre époque.

Lorsqu'en 1909 Diaghilev vint pour la première fois à Paris, son apport musical fut assez mince : un choix de pages d'orchestre de Glinka, Rimsky, Moussorgsky, Glazounov, Arensky, musiques nullement destinées à la danse, servait de prétexte aux premières chorégraphies de Fokine. Ce n'est pas non plus avec *le Pavillon d'Armide*, de l'honnête Tchérepnine, que Diaghilev aurait révolutionné Paris. Ce n'est pas également l'orchestration des *Sylphides* qui ajoute à la gloire de Chopin.

En 1910, le succès foudroyant de *Schéhérazade* acheva, par contre, de mettre en vedette le nom de Rimsky, jusqu'alors peu connu du public parisien, et c'est surtout la création de *l'Oiseau de feu* qui, révélant brusquement le génie du jeune Stravinsky, fit des Ballets russes le foyer de la musique moderne. Diaghilev avait connu à Saint-Petersbourg Stravinsky, chez son maître Rimsky. Dès qu'il entendit cette page prophétique qu'est le *Feu d'artifice*, il sentit qu'il avait trouvé « son » musicien. Le succès fantastique de *l'Oiseau de feu* consacra immédiatement Stravinsky. L'admiration unanime de Debussy, Dukas et Ravel confirma Diaghilev dans son choix.

Tyrannique comme il était pour tous ceux qu'il aimait, Diaghilev cantonna, pendant de nombreuses années, Stravinsky dans le ballet. Après *l'Oiseau de feu*, Stravinsky désirait écrire un concerto pour piano et orchestre pour Ricardo Viñes, pianiste espagnol qui révéla Debussy, Falla et Ravel. Diaghilev, bon despote, transforma les premières ébauches du concerto en un nouveau ballet. C'est ainsi que naquit *Pétrouchka*.

Débarassé des influences françaises, celles de Dukas et de Debussy, indéniables dans *l'Oiseau de feu*, Stravinsky devint superbement lui-même et, meneur de jeu à son tour, orienta vers de nouveaux destins la jeune musique européenne. Parallèlement à ces créations fulgurantes, Diaghilev ramenait le public à la chorégraphie de Petipa en ressuscitant, en 1910, la romantique *Giselle*. « C'est rendre à la France ce que nous lui avons dérobé », disait Diaghilev. Petipa avait, en effet, quitté la France pour le théâtre Marie de Saint-Petersbourg.

En 1910, Diaghilev voulait commander un ballet à Debussy, mais Debussy ne s'en souciait guère. Ce n'est qu'en 1912 que Nijinsky eut l'idée de danser *l'Après-midi d'un faune*. On célèbre à l'envi Nijinsky danseur, mais on oublie trop souvent le chorégraphe génial sans lequel Massine, Balanchine et Lifar ne seraient pas ce qu'ils sont. La chorégraphie, de profil, de *l'Après-midi d'un faune*, inspirée des vases grecs, intéresse tout à coup ce grand visuel et surtout ce grand sensuel qu'était Debussy, et il accepte d'écrire, enfin, le ballet tant souhaité par Diaghilev. C'est ainsi que naquit *Jeux*, merveilleux scherzo, testament orchestral de Debussy.

Ce chef-d'œuvre rare qui préfigure en plus d'un point l'orchestration d'un Berg ou d'un Webern fut, il faut l'avouer, injustement mais logiquement éclipsé par la prodigieuse apparition solaire du *Sacre du printemps*. Il y a, au cours d'un siècle, quelques dates-clefs de l'art musical. C'est, au ^{xx}e, *Pelléas*, *le Sacre*, et *Wozzeck* qui ont orienté, dans des directions nouvelles, la musique du monde entier. Après *le Sacre*, tous les jeunes qui commençaient à se lasser des sortilèges de Debussy et de Ravel suivirent, avec enthousiasme, le chemin si largement frayé par Stravinsky.

Si curieux que cela puisse paraître aujourd'hui, la création de *Daphnis et Chloé*, en 1912, n'avait pas fait grande impression. Cela tient surtout à la chorégraphie de Fokine, si pâle et conventionnelle à côté de celle de *l'Après-midi d'un faune*. C'était une Grèce édulcorée, à la Puvis de Chavannes, peu en rapport avec la musique de Ravel. Musique sublime, *Daphnis* a toujours été un assez médiocre ballet. Les décors de Bakst n'étaient pas non plus en rapport avec la subtilité et l'audace raveliennes. Il aurait fallu un Bonnard mais, à cette époque, Diaghilev n'avait pas encore ce sens parfait des mariages esthétiques qui donna, par exemple, en 1919, la conjonction Picasso-Falla.

Avec *la Légende de Joseph*, de Strauss, partition médiocre, s'acheva, en 1914, la première période des Ballets russes. Durant les premières années de la guerre, Diaghilev eut bien du mal à guider son lourd vaisseau. Réfugié en Italie, pendant l'année 1916, c'est là que naquit le style de la seconde période des Ballets russes.

Reléguant peu à peu, injustement d'ailleurs, ses décorateurs attitrés, Bakst et Benois, Diaghilev s'intéressa follement à la jeune peinture. Sous l'impulsion de Massine, la chorégraphie devient plus nette et plus intellectuelle. La musique suit le même chemin. En 1917, c'est la révélation des *Femmes de bonne humeur*, sur des sonates de Scarlatti, admirablement orchestrées par Tomasini.

Puis c'est, le 18 mai 1917, le scandale fantastique de la création de *Parade*, de Satie-Picasso-Cocteau, au théâtre du Châtelet à Paris. Si l'émeute de la première du *Sacre* était due à la musique et à la chorégraphie, cette fois c'était l'œil qui en prenait un bon coup. En effet, les décors de Picasso portaient à la scène le cubisme. La

musique de Satie, sans en avoir l'air, tournait aussi brusquement le dos à tout un état de choses. Debussy, aux portes de la mort, le pressentit qui, sortant de sa loge, soupira : « Oui, peut-être... je ne dis pas... mais que tout ceci est loin de moi ! » Quant à Stravinsky, il est hors de doute qu'à dater de ce jour, il s'orienta vers un style plus universel et moins spécifiquement russe. N'oublions pas que *les Noces*, créées en 1923, étaient musicalement achevées en 1917 et qu'il ne restait plus à Stravinsky qu'à trouver son mode d'expression instrumental.

1919 est la grande année Falla-Picasso-Massine. *Le Tricorne* restera, dans tous les domaines, une des conjonctions les plus géniales qu'ait opérées Diaghilev. Falla, considéré jusqu'alors simplement comme un musicien de la classe de Granados (il est vrai qu'à cette époque, certains ne voyaient en Ravel qu'un petit maître), s'affirmait tout à coup comme un des plus grands musiciens de notre temps. *Le Tricorne* est une grande date !

En 1920, Diaghilev demanda à Stravinsky de lui orchestrer quelques pages de Pergolèse pour faire un ballet napolitain, décoré par Picasso. Stravinsky, incapable de faire une simple besogne d'orchestrateur, recréa complètement les thèmes de Pergolèse et ainsi naquit ce chef-d'œuvre de grâce et d'équilibre où le moujik du *Sacre* arrive à porter élégamment le masque de Pulcinella. Au début, Diaghilev fut déçu et choqué par ce qu'il appelait « l'irrespect d'Igor ». Lorsqu'il entendit pour la première fois la fameuse variation pour trombone et contrebasse solo, il sursauta : « Je ne t'ai pas demandé de mettre des moustaches à la Joconde », hurlait-il. Bien vite, il se rendit compte, au contraire, de tout ce que contenait d'amour et d'humour cette recreation. En art, l'humour s'accommode d'ailleurs fort mal du respect.

1920 vit aussi la nouvelle version, sans chant, du *Rossignol* de Stravinsky. Il est hors de doute qu'amputée de son premier acte qui date de 1908, cette œuvre achevée en 1913 gagnait en unité. Les décors de Matisse étaient de toute beauté.

1921, c'est la révélation de Prokofiev avec *Chout*. Diaghilev était ravi de se replonger, pour un temps, bref d'ailleurs, car il haïssait les redites, dans l'atmosphère russe. Au point de vue scénique, *Chout* ne fut pas un

grand succès mais la musique de Prokofiev remporta tous les suffrages. Une fois de plus, Diaghilev consacrait un musicien de génie.

Ensuite c'est, date capitale pour l'esthétique du ballet de Stravinsky, la reprise de *la Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky, en 1922, à Londres. L'influence de cette reprise, dans tous les domaines, fut considérable. 1923 est l'année faste des *Noces* de Stravinsky. Cette partition sublime alla aussitôt aux nues, et le spectacle également. La prodigieuse nouveauté de l'orchestration (quatre pianos et batterie) bouleversa, une fois de plus, l'esthétique de la jeune musique.

Diaghilev s'efforça ensuite de trouver ce que Satie nommait des « nouveaux jeunes ». C'est alors qu'il fit appel à Auric, Milhaud et moi-même, nous unissant, avec un flair infailible, à Braque, Laurens et Marie Laurencin dans *les Fâcheux*, *le Train bleu* et *les Biches* (1924). 1925, c'est l'année des *Matelots*, cet étincelant et poétique ballet de Georges Auric. Vers le même temps, Diaghilev rend hommage à l'Italie et à l'Angleterre avec des ballets de Rieti, Lord Berners et Constant Lambert.

En 1927, triomphe le *Pas d'acier* de Prokofiev et c'est aussi avec *la Chatte* la révélation au grand public du jeune Henri Sauguet auquel nous devons, depuis, tant de merveilleux ballets. En 1928, Stravinsky revient au ballet classique avec *Apollon musagète* qui est un hommage à la musique de Tchaïkovsky, et une de ses plus belles partitions. En 1929, c'est la dernière année des Ballets russes avec l'apothéose du *Fils prodigue*, ce bouleversant chef-d'œuvre de Prokofiev.

Ce qu'il y avait d'extraordinaire chez Diaghilev, c'était cet incessant besoin de renouvellement. Ce goût du nouveau le rendait parfois cruel et injuste : c'est ainsi qu'en 1924 je l'ai entendu parler de la musique de Ravel et de Falla d'une façon proprement scandaleuse. Au fond de lui-même, il ne contestait pas ces génies, mais il craignait de s'enliser dans des habitudes. La dernière année de sa vie, Diaghilev n'avait d'oreilles que pour Hindemith et un tout jeune musicien de dix-huit ans, fantastiquement doué, Igor Markévitch. Il regardait presque alors les gens de ma génération comme des fossiles et je l'en félicite. C'est en étant injuste qu'on progresse. C'est la meilleure leçon que j'aie retenue des

Surréalistes. Si Diaghilev brûlait allégrement ce qu'il avait adoré, il était d'une fidélité à toute épreuve lors de la création d'une œuvre.

On a pu s'étonner qu'il ait ignoré certains grands musiciens comme Roussel ou Honegger. Diaghilev reconnaissait très bien leur valeur, mais simplement n'avait pas envie de s'engager à leurs côtés. Il lui fallait, au moins pour un temps, croire à son aventure. C'est ainsi qu'il lui arrivait de refuser des œuvres de musiciens célèbres. Qu'il me soit permis d'évoquer ici une bien étonnante fin d'après-midi chez Mme Sert, l'égérie de Diaghilev, plus connue sous le nom de Misia. Cette Misia tant célébrée et peinte par Mallarmé, Renoir, Lautrec, Vuillard, était une amie intime de Ravel. Ravel, venant de terminer *la Valse*, souhaitait la voir montée aux Ballets russes. Rendez-vous fut pris pour présenter, chez Misia, la partition à Diaghilev. Stravinsky assistait à l'audition et, tout jeune musicien, j'eus la permission de me cacher dans un coin du salon. Diaghilev arriva, flanqué de Massine et de son état-major habituel. Ravel, minutieux comme toujours, expliqua longuement quel était son dessein pour cette œuvre puis il joua *la Valse* à quatre mains. Diaghilev écouta, le front soucieux, car tout de même, « Ravel, c'était Ravel », puis, la musique finie, il resta longtemps silencieux. Sachant que les sourds grognements, les jeux de monocle et de râtelier n'annonçaient rien de bon chez Diaghilev, je me faisais tout petit dans mon fauteuil, gêné d'assister à une telle scène. Sortant enfin du lourd silence qui pesait sur nous tous, Diaghilev dit avec beaucoup de respect mais aussi une implacable franchise : « Bravo, Ravel ! Bravo, c'est très beau, mais ce n'est pas un ballet. C'est le portrait d'un ballet. C'est trop court, trop résumé. »

Le sort en était jeté. Misia, à qui *la Valse* était dédiée et dont Sert, son mari, devait faire la mise en scène, essaya vainement d'arranger les choses. Diaghilev resta inflexible. Etant donné qu'on n'est jamais parvenu à donner une chorégraphie à la hauteur de ce chef-d'œuvre, cela prouve que Diaghilev, une fois de plus, avait raison.

Nul doute que si Diaghilev vivait aujourd'hui, c'est à un Dallapiccola ou à un Pierre Boulez qu'il s'adresserait

pour ses spectacles. C'est cet éternel renouvellement et ce vigoureux barattage qui ont fait la grandeur de la musique de ballet de notre époque.

Avec la mort de Diaghilev, la musique de ballet n'a cessé de décliner. Grâce à *Wozzeck*, Berg a, par contre, ressuscité le goût de l'art lyrique. Ceci compense cela.

Francis POULENC.

BIBLIOGRAPHIE

- COCTEAU, J., *Le coq et l'arlequin*, Paris, 1918.
 LIFAR, S., *Serge de Diaghilev*, Monaco, 1954.
 MARKEVITCH, I., KOCHNO, B., BEAUMONT, C., *Hommage à Diaghilev*, Paris, 1954.
 NIJINSKY, V., *Journal*, traduit par G. SOLPRAY, Paris, 1953.

IGOR STRAVINSKY

NUL compositeur, depuis Wagner, n'a fait, de son vivant même, couler autant d'encre qu'Igor Stravinsky. Et nul non plus ne s'est vu l'objet, de la part de ses cent biographes et exégètes, de jugements aussi dissemblables et aussi contradictoires. Son nom en est venu à traduire une notion et à revêtir une valeur symbolique qui débordent largement les limites de l'art même qu'il cultive et d'aucuns vont jusqu'à l'identifier tout uniment à l'esprit du ^{xx}^e siècle en l'associant à ceux de ses collaborateurs successifs : Serge de Diaghilev et les protagonistes des Ballets russes, Pablo Picasso et Natalie Gontcharova, Jean Cocteau, Charles-Ferdinand Ramuz, André Gide, voire, en dernier lieu, le cirque Barnum et Bailey et le roi du jazz Woody Herman. C'est donc à plus juste titre encore qu'à plus d'un demi-siècle de distance on pourrait reprendre à son propos le mot que Friedrich Nietzsche appliquait à Wagner en 1888 : « Il est le symbole même de la modernité. »

Sur le plan esthétique et sur le plan humain, le « phénomène » Stravinsky réside dans la mobilité et l'universalité d'un génie qui, en dépit des avatars artistiques si divers qu'il a traversés, a su préserver cependant son intégrité absolue. Ce qui, dans le passage d'une phase créatrice à l'autre, semble infidélité et inconséquence et choque les partisans de la veille, se révèle, au fur et à mesure qu'augmente le recul du temps, logique supérieure et fidélité envers soi-même. Stravinsky a montré tour à tour une impressionnante série de styles et de méthodes de composition, allant chaque fois jusqu'au bout de sa conception avec le radicalisme qui lui est particulier. D'abord fortement influencé par le chromatisme d'Alexandre Scriabine et le mysticisme des symbolistes russes Gorodetzky et K. Balmont, il subit ensuite durant une longue période l'emprise du folklore national russe, qu'il abandonne à son tour brusquement

au profit d'un classicisme volontairement froid, distant, quasi « objectif » et impersonnel, avant de rencontrer, par le détour de constructions archaïsantes inspirées de l'art gothique et de la Renaissance, les successeurs d'Arnold Schönberg et d'Anton von Webern, dont il adopte la méthode sérielle. Après avoir combiné le jeu des sons et des timbres avec la palette du peintre le plus subtil, créé des ballets d'un symbolisme musical lumineux, il se fit donc délibérément le champion d'une musique pure, impassible, volontairement dépouillée de toute émotion. Prétendant concevoir l'œuvre d'art musicale exclusivement comme un ordre imposé au temps, autonome dans ses formes et libérée de toute correspondance avec le plan humain, il rejoint ainsi la théorie d'Édouard Hanslick (elle-même issue de sources françaises), en même temps qu'il oppose un catégorique désaveu aux tendances sociologiques et socialistes auxquelles est soumise, en ces dernières années, la musique officielles de sa Russie natale, qu'il a quittée depuis la révolution et où il n'a cure de rentrer.

Fils du grand chanteur Fedor Stravinsky, basse à l'Opéra impérial de Saint-Petersbourg, il grandit dans la tradition du théâtre lyrique russe qui exercera longtemps une influence déterminante sur son évolution, bien qu'il n'ait jamais été vraiment un compositeur d'opéra au sens conventionnel. Il lui fallut du reste un temps relativement long pour se rendre maître, après un certain nombre d'essais de jeunesse, d'une écriture véritablement personnelle. Des œuvres comme le recueil *le Faune et la Bergère*, sur des poèmes de Pouchkine, les *Mélodies* op. 6, d'après Gorodetzky, les *Études* de virtuosité pour piano et la fantaisie pour orchestre *Feu d'artifice* rendent compte des difficultés et de la lenteur de cette démarche. A partir de 1902, néanmoins, les conseils affectueux de Nicolas Rimsky-Korsakov, son maître vénéré, sont nettement sensibles dans sa façon de traiter l'orchestre, et notamment les instruments à vent.

Parallèlement à *Feu d'artifice*, naissent les ébauches d'un opéra inspiré d'un conte de Hans Christian Andersen, *le Rossignol*. Cet ouvrage, terminé seulement cinq ans plus tard, en 1914, trahit une forte affinité pour le langage musical de Claude Debussy, dont le jeune compositeur — en dépit de Rimsky-Korsakov — admirait et

étudiait l'œuvre. A ses parents autant qu'à une pléiade d'amis musiciens et fins lettrés, Stravinsky devait du reste de s'être familiarisé de bonne heure avec la musique allemande et française. Cependant, tandis que Bruckner et Brahms le laissaient froid, il manifesta envers Bizet, Delibes, Chabrier et Paul Dukas un intérêt qu'il ne tarda pas à étendre à Debussy et à Maurice Ravel.

DÉBUTS DE LA COLLABORATION AVEC DIAGHILEV

C'est en 1909, lors d'un concert d'Alexandre Siloti à Saint-Petersbourg, que *Feu d'artifice* attira l'attention de Diaghilev. S'étant acquitté à la satisfaction de ce dernier de deux orchestrations qu'il lui avait demandées, Stravinsky se vit alors confier la composition d'un ballet d'après un vieux conte russe : *l'Oiseau de feu*. Créée à Paris en 1910, l'œuvre apparut comme une synthèse absolument nouvelle unissant le chatolement de la palette impressionniste à l'exotisme des thèmes et des rythmes. Stravinsky y mobilisait le grand orchestre, enrichi de trois harpes, piano, célesta, avec une harmonie renforcée (entre autres, quatre tubas) — et dont la polychromie surpassait encore celle de Rimsky-Korsakov. L'utilisation de mélodies populaires russes dans les scènes du prince Ivan et la ronde des princesses, le chromatisme poussé jusqu'aux limites de l'atonalité dans les tableaux féeriques, la danse de l'oiseau de feu et les scènes infernales de Kàstchei, montraient de façon fort nette la manière personnelle de Stravinsky. Ce mélange de naïve barbarie et de luxuriance sonore conquiert le public et *l'Oiseau de feu* — dont la suite d'orchestre se maintient au programme des concerts symphoniques — marqua pour Stravinsky le point de départ d'une célébrité mondiale.

Pétrouchka, créé à Paris l'année suivante, toujours avec les Ballets russes, tire également son inspiration du folklore russe, mais transposé cette fois dans le cadre moderne d'une fête foraine. Le musicien y utilise des airs populaires, des rengaines de 1910, parodie une valse de Josef Lanner, combinant rythmes et tonalités avec toute la bigarrure des fêtes populaires et leurs rencontres imprévues de sonorités, et mariant *ut majeur* à *fa dièse majeur* de la façon la plus naturelle du monde :



Ex. 1.

Sur le fond rutilant de cette partition haute en couleurs le piano se détache fréquemment en soliste, tel un meneur de jeu. Plus tard, dans les *Chroniques de ma vie*, Stravinsky a révélé que la musique de *Pétrouchka* est née d'un concerto pour piano pendant la composition duquel la vision d'une marionnette l'avait hanté. La vie irréelle qui anime ces fantoches enchantés, l'amour et les souffrances de *Pétrouchka*, que la danseuse trompe avec le Maure, l'air à la fois menaçant et grimaçant du spectre qui plane sur la baraque du vieux saltimbanque, confèrent à ces « scènes burlesques » (écrites avec la collaboration d'Alexandre Benois) un mélange caractéristique de réalisme et de surnaturel.

L'œuvre suivante de ce groupe est, elle aussi, issue d'une vision de Stravinsky : au cours d'une grande fête païenne, un cercle de vieillards assiste à la danse d'une jeune fille qui doit être immolée au dieu du printemps. Stravinsky manifestait alors — en 1911 — une tendance spécifiquement russe au mysticisme religieux et celle-ci ne se reflète pas moins dans la cantate chorale *le Roi des étoiles*, sur un poème de Balmont, que dans le mélange de cruauté, de religiosité et de sadisme qui empreint l'action du *Sacre du printemps*, composé par Stravinsky entre 1911 et 1913, en partie dans sa propriété d'Oustiloug en Volhynie, en partie à Clarens, sur les rives du lac Léman, où il avait déjà travaillé à *Pétrouchka*. A maints égards, le *Sacre* est une œuvre de crise. Outre qu'il constitue dans l'accroissement des moyens orchestraux un sommet difficilement surpassable et pousse à l'extrême la complication des innovations métriques et harmoniques, il accumule les éléments russes avec une

intensité qu'on ne peut comprendre et définir qu'en empruntant au langage de la psychanalyse moderne le terme de « surcompensation ». La sensibilité harmonique de Stravinsky à cette époque a frôlé de très près l'atonalité et il eût été à peine besoin qu'il fît la connaissance du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg (dont il entendit une exécution à Berlin au cours de l'automne 1912) pour se trouver amené à user d'une telle liberté dans l'emploi des dissonances. Ce qui fait du *Sacre* — écrit pour un orchestre comprenant trente-huit instruments à vent, (les bois, trompettes et trombones « par cinq », plus huit cors) des cordes en proportion et une énorme batterie — une œuvre unique en son genre, c'est la réunion d'éléments qui semblent remonter aux premiers âges du monde et du modernisme le plus avancé, la fusion des instincts les plus primitifs et d'une sensualité exacerbée. Si l'œuvre, à sa première audition au théâtre des Champs-Élysées, le 29 mai 1913, déclencha une telle réaction, c'est qu'à maints égards elle heurtait les habitudes du public. Les sonorités en demi-teintes de la musique impressionniste y cédaient le pas à la violente crudité de dissonances libérées de toute attache aux disciplines de la tonalité. La danse orgiaque sur laquelle l'œuvre s'achève était soumise à de continuels changements de mesure. La dynamique passait du pianissimo le plus ténu à un fortissimo tonitruant, l'écriture faisait alterner la sécheresse discordante de passages confiés à deux seules voix et les accords massifs assenés par un orchestre colossal. Il n'était point jusqu'à l'accord final qui n'accusât ce caractère dissonant par le triton de *ré-sol dièse*. Chacune de ces *Scènes de la Russie païenne*, depuis le solo de basson de la mélodie populaire lituanienne jusqu'à la pédale d'*ut* de la « Danse de la Terre », en passant par les accords brutaux du « Jeu du rapt », de la « Ronde des adolescentes », avec ses irisations entre le majeur et le mineur, à l'« Évocation des ancêtres » et à la « Danse sacrée » avec ses perpétuelles alternances de rythmes : 3/16, 4/16, 5/16, etc., chacune de ces scènes est pleine de l'inquiétante, de la terrifiante vigueur d'une musique qui « résume tout l'art moderne » de 1913 :



Ex. 2.

C'est au cours de ces années que Stravinsky se familiarisa avec les formes de la vie occidentale : l'été, il résidait encore dans le domaine que sa femme possédait à Oustiloug, mais il passait l'hiver au bord du lac Léman. De plus, accomplissant de longues tournées avec Diaghilev, il se sentait aussi parfaitement chez lui à Rome, Berlin ou Budapest qu'à Paris où il comptait au nombre de ses amis Debussy, Ravel, Manuel de Falla, Casella, Florent Schmitt et Erik Satie.

Si la partition du *Sacre* trahit encore l'influence de la palette orchestrale de Rimsky-Korsakov, à présent la sensibilité harmonique de Stravinsky s'affine au contact de ses collègues français. D'autre part la profonde impression causée par l'audition du *Pierrot lunaire* de Schönberg se reflète dans les petites compositions des années 1913 à 1916, en particulier dans les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*, avec leurs agrégations harmoniques aux confins de la tonalité, leurs lignes mélodiques capricieuses et fuyantes, leur sonorité instrumentale. La combinaison d'une voix de soprano et d'un ensemble comprenant deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano, fait apparaître pour la première fois dans la production de Stravinsky un goût marqué pour la musique de chambre (voir ex. 3). Celui-ci se traduit également dans les *Trois Pièces pour quatuor à cordes*, les mélodies *Pribaoutki*, où l'accompagnement de la voix est confié à une flûte, un hautbois (ou cor anglais), une clarinette, un basson, un violon, un alto, un violoncelle et une contrebasse, et dans les charmantes *Berceuses du chat*, pleines d'onomatopées, où une voix de contralto concerte avec



Ex. 3.

trois clarinettes. Le colorisme raffiné de toutes ces pages est obtenu par la mise en œuvre, chez les divers instruments, de toutes les ressources de timbres et de registres dont ils sont susceptibles, par l'emploi de *glissandi* et de sons harmoniques aux cordes, d'effets de *flatterzunge* (sorte de trémolo produit en roulant la langue), et de traits chromatiques chez les instruments à vent, qui se voient même imposer des sons que les traités d'instrumentation classiques réprouvent comme « inesthétiques » ou « malsonnants ». Cette prédominance de l'élément caractéristique a pour résultat une vigoureuse opposition des timbres qui confère à l'ensemble une clarté accrue. Manifestation, somme toute, d'un principe contrapuntique : recherche des lignes nettes et distinctes. Beaucoup plus tard, dans la dernière phase de son évolution, c'est-à-dire à partir de 1951, Stravinsky s'est remis à cultiver ces combinaisons inhabituelles ressortissant à l'esprit de la musique de chambre, mais en poursuivant, il est vrai, des fins différentes.

C'est également à cette époque que Stravinsky termina son opéra : *le Rossignol*, ce qui n'alla pas sans difficulté, son style et sa technique s'étant sensiblement modifiés depuis 1909 ; cette solution de continuité est sensible lorsque l'on compare le premier acte aux deux suivants, infiniment plus « modernes ». Même vis-à-vis de celle de naguère, l'orchestration fait apparaître une individualisation accrue des différents instruments, telle qu'elle se manifeste dans la musique de chambre postérieure au *Sacre*.

Sa vie durant, Stravinsky n'a cessé de se préoccuper

du problème de l'opéra. Le résultat de cette première tentative lui ayant du reste semblé imparfait, il reprit ultérieurement la musique du *Rossignol* en un poème symphonique; celui-ci n'emprunte, au demeurant, ses éléments qu'aux deuxième et troisième actes, entre autres la grande marche chinoise. Ernest Ansermet, qui s'était lié d'amitié avec le compositeur durant ses années d'exil en Suisse, a donné la première audition de ce *Chant du rossignol* à Genève en 1919, deux ans après l'achèvement de la partition (soit cinq années après la création de l'opéra à Paris).

EPOQUE DE LA COLLABORATION AVEC RAMUZ

Le poète suisse Charles-Ferdinand Ramuz a raconté en quelles circonstances, par l'intermédiaire d'Ansermet, il fit en 1915 la connaissance de Stravinsky à Treytorrens sur les bords du lac Léman. Cette rencontre fut le point de départ d'une longue amitié en même temps que d'une collaboration artistique. Aux yeux du musicien russe, Ramuz incarnait le génie du pays où, depuis des années, il aimait tant à vivre : la Suisse romande. De son côté, il fut donné au poète d'être le témoin du processus de création qui donna naissance, au cours de ces années, aux œuvres de Stravinsky. Ce dernier avait en effet pour constante habitude de travailler au piano, de sorte que ses voisins assistèrent à la genèse de rythmes et de sonorités aussi étranges que ceux des *Noces*. Commencée dès l'achèvement de l'œuvre — sur un texte dont Ramuz fournit la traduction française — leur composition ne fut terminée qu'en 1923, après un remaniement complet de l'instrumentation.

Tout en continuant, avec des interruptions, à travailler aux *Noces*, Stravinsky mit en chantier une autre œuvre qui lui avait été commandée par la princesse Edmond de Polignac et qui présente certaines correspondances spirituelles avec les *Berceuses du chat* : une sorte de saynète bouffe intitulée *Renard*. Cette histoire d'animaux jouée et chantée se rattache, quant au texte, à des fables populaires russes, de même que les *Noces* à des coutumes paysannes russes et, un peu plus tard, l'*Histoire du soldat* à des contes de même nationalité. Toute la production

de ces années nous montre donc le musicien évoquant le souvenir de son enfance et de son pays natal et traduit — « surcompensée » par la création artistique — une nostalgie sur laquelle même le ton, en apparence caricatural, des deux cahiers de mélodies *Souvenir de mon enfance* et *Trois Histoires pour enfants* ne saurait nous abuser. La musique de *Renard* est, il est vrai, beaucoup plus cosmopolite. L'appareil orchestral, réduit aux dimensions de la musique de chambre, comporte sept instruments à vent et le quintette à cordes, auxquels le cymbalum des tziganes hongrois vient ajouter une teinte nouvelle. D'une grande hardiesse sur le plan harmonique, l'œuvre accuse une prédilection marquée pour les intervalles éloignés : les écarts et les *glissandi*, s'étendant sur des intervalles de septième, d'octave et de neuvième, abondent, ayant du reste souvent pour fonction d'imiter en onomatopées la voix des animaux, en particulier celle du coq. Conçu par Stravinsky pour un ensemble de clowns, de danseurs et d'acrobates, *Renard*, au livret français duquel Ramuz apporta sa collaboration, ne fut créé qu'en 1922 à l'Opéra de Paris par les Ballets russes de Diaghilev.

Par son style, il constitue un précédent immédiat à l'*Histoire du soldat*. Ramuz, cette fois, fait œuvre de librettiste original, pénétrant même à tel point l'esprit des contes russes que les différents personnages — le soldat, le diable et la princesse — donnent véritablement l'impression d'être ses propres créations. Au demeurant, une métamorphose s'accomplit également en Stravinsky ; les éléments russes de la musique sont encore perceptibles, mais ils apparaissent sublimés, dépouillés des accents folkloriques et de la couleur locale bigarrée qui se rencontraient encore dans les chœurs paysans composés juste avant et intitulés *Soucoupes*. D'autre part ils se mêlent à d'autres éléments, occidentaux et américains ceux-là, comme le *pasodoble* espagnol, dont s'inspire la marche royale, ou encore le tango et le rag-time, qui s'unissent à la valse sous forme de petite suite. Tout, en cette œuvre, porte la marque de l'originalité : la combinaison du dialogue en vers libres, de la musique, de la danse et de la pantomime, le caractère naïvement diabolique de l'action, la composition instrumentale du petit ensemble, réduit à sept exécutants. Écrite en 1918 et conçue comme un fruit de la nécessité — il s'agissait de créer une œuvre jouable

facilement et à peu de frais, aisément transportable par une troupe ambulante, de surcroît, — l'*Histoire du soldat* se révéla, en fait, une œuvre d'art de grand style, rendant un son tel que la musique de théâtre n'en avait jusqu'alors jamais produit.

Comme *Renard*, l'*Histoire du soldat* est destinée, aux termes mêmes du sous-titre, à être lue, jouée et dansée. Les personnages rappellent ceux des théâtres d'enfants ou de marionnettes. A droite, assis à une table, le récitant; à gauche, le petit groupe des instrumentistes, évoquant un orchestre symphonique en miniature; violon et contrebasse représentant les cordes, clarinette et basson les bois, cornet à pistons et trombone les vents, plus, à la batterie, un septième partenaire qui, de temps en temps, et en particulier à la fin, joue en soliste. Au centre, enfin, la scène ou le podium où se déroulent comme en un conte les scènes tour à tour grotesques et tragiques : le soldat se commettant avec le diable, faisant la conquête de la princesse en jouant du violon, puis mystifiant le diable, dont il finit quand même par être la victime. Marches, danses et chorals se succèdent, dans un climat de musique de chambre que Thomas Mann a défini un jour comme un « style de trompette joujou ». Des rythmes asymétriques sur un fond de basses obstinées, des interventions concertantes du violon, d'une naïve virtuosité, d'étranges et fantastiques frémissements de tambour, accompagnent l'action dont les paroles, jamais chantées, sont réduites au strict nécessaire. L'instrumentation est à la fois raffinée et d'une crudité rudimentaire, de même que l'écriture mélodique avec ses successions parallèles de quintes et de septièmes et l'harmonisation dissonante, avec ses intervalles démesurés, des chorals protestants (voir ex. 4). Cette partition représente, à son plus haut degré de maturité, le fruit



Ex. 4.

des études auxquelles, dans le domaine de la musique de chambre, Stravinsky s'était livré dans les mélodies russes et japonaises, *Renard* et les *Pièces pour quatuor*; il y exploite l'expérience des petites formes de danses acquise dans les deux recueils de morceaux à quatre mains de 1915 et 1917. Mais le *rag-time* de l'*Histoire du soldat* préfigure celui pour onze instruments et la *Piano Rag-Music*. Aussi bien, la musique de danse américaine, truffée de syncopes, qui avait déjà fasciné Debussy et lui avait fourni le modèle de *Golliwog's cake-walk*, de *Minstrels* et de *General Lavine eccentric*, inspirera-t-elle également, beaucoup plus tard, au Stravinsky « américain » son fameux *Ebony Concerto*. Mise en scène par ses deux auteurs, l'*Histoire du soldat* fut représentée pour la première fois à Lausanne peu avant la fin de la guerre, le 28 septembre 1918, sous la direction d'Ernest Ansermet, Ludmilla et Georges Pitoëff tenant respectivement les rôles de la Princesse et du Diable.

Sous le rapport du style, les *Noces* appartiennent au groupe d'œuvres qui débute par les mélodies *Pribaoutki*, englobe *Renard* et l'*Histoire du soldat* et s'achève sur les *Quatre Chants russes* de 1918. Composées à l'origine par Stravinsky sous forme de cantate, mais interprétées sous celle d'un ballet par Diaghilev, à qui elles sont dédiées, elles s'inspirent de poèmes populaires russes que le musicien combine en une scène nuptiale délibérément réaliste. La fiancée, sa mère et ses demoiselles d'honneur, d'une part, de l'autre le fiancé et ses amis, forment le centre du groupe campagnard que la fête réunit. Des chants traditionnels et liturgiques comme celui du fiancé demandant leur bénédiction aux parents ou la lamentation des deux mères alternent avec des chœurs enjoués et des récits anecdotiques. L'œuvre trouve sa conclusion dans le chant d'amour du marié que l'on a conduit dans la chambre nuptiale avec sa jeune femme.

En dépit de son caractère folklorique, la musique n'utilise que peu de thèmes populaires russes; mais, par ses formules thématiques, elle représente en quelque sorte une quintessence des mélodies de la vieille Russie. La tierce mineure et la seconde majeure en sont les intervalles principaux et leur addition sous forme de quarte constitue pour ainsi dire le fond archaïque sur lequel se développent la mélodie et l'harmonie. Les changements

de mesure sont fréquents, mais cependant sans affecter l'unité du mouvement d'ensemble ni le déroulement logique du rythme musical, dicté lui-même par la démarche naturelle du discours; de toute évidence, Ramuz a su adapter de façon idéale sa version française au texte russe original. Au moment où il commença la composition de l'œuvre, Stravinsky traversait la crise qui, après les gigantesques déferlements orchestraux, allait l'amener à se pencher sur les problèmes de la musique de chambre. Nous savons que sa première intention avait été de diviser l'orchestre en trois groupes : l'un réunissant les bois et les cuivres, les deux autres composés respectivement des cordes *pizzicato* et *arco*. Sa seconde idée était d'utiliser des instruments à clavier, à percussion et deux cymbalums. Mais ce n'est qu'en 1921 que la partition trouva sa forme définitive, opposant aux voix un ensemble simplement composé de quatre pianos, d'un xylophone, d'une cloche, des timbales et d'une nombreuse batterie. Même les instruments mélodiques des *Noces* mettent donc en œuvre la matière frappée, soulignant ainsi le caractère fortement rythmique, tout à la fois mécanique et primitif, de l'ouvrage. La difficulté de la réalisation réside dans la fusion du chœur, des soli et de la danse; de même que pour *Renard* et l'*Histoire du soldat*, les *Noces* posent donc au théâtre des problèmes entièrement nouveaux. Elles finirent cependant par être exécutées à Paris en 1923, alors que, sur le plan stylistique, Stravinsky les avait depuis longtemps dépassées pour s'engager en des voies totalement différentes.

Surpris au milieu de son séjour en Suisse par la révolution russe d'octobre 1917, celui-ci se vit pratiquement coupé de son pays natal, dont ses convictions politiques l'ont depuis tenu éloigné. Or il ne fait pas de doute que ce déracinement a exercé une profonde influence sur son évolution spirituelle. Au fur et à mesure que son sentiment national faisait place à un cosmopolitisme européen, puis universel, son esprit se tournait de plus en plus vers les problèmes religieux.

PULCINELLA ET LE NÉO-CLASSICISME

Peu après la fin de la guerre, Diaghilev proposa à Stravinsky un projet qu'il avait déjà soumis à Manuel

de Falla. S'étant attaché à prospector la musique italienne du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, il avait été fasciné par le génie souriant de J. B. Pergolèse, dont il avait découvert une série d'autographes qu'il désirait faire arranger par un musicien contemporain, à l'instar des mélodies de Rossini arrangées par Ottorino Respighi ou des sonates de Domenico Scarlatti orchestrées par Vincenzo Tommasini. Stravinsky accepta et écrivit une partition destinée à un groupe de chanteurs soutenus par un orchestre de chambre de composition analogue à celui employé par Richard Strauss dans *Ariane à Naxos*, et dans laquelle le génie de Pergolèse se mariait au sien propre de la façon la plus charmante et la plus spirituelle. Le résultat correspondait en outre parfaitement à l'enjouement d'une action scénique riche en travestissements et en quiproquos, entièrement dansée, dans des costumes et décors de Picasso, par les personnages de la Commedia dell'arte. Stravinsky y déguisait d'ailleurs ses modèles par l'effet de menus artifices : passages en canon dissonant, superposition de la seconde majeure à l'accord parfait, emploi simultané de deux tons voisins, rupture de symétrie par décalage de l'accent sur un temps faible. Le coloris raffiné de l'orchestration conférait de surcroît aux sonorités un scintillement qui s'alliait de façon fort paradoxale aux thèmes et cadences du XVIII^e siècle. L'œuvre reçut le titre de *Pulcinella*.

Ce mélange d'éléments stylistiques anciens et ultra-modernes surprit très diversement les spectateurs de la création à l'Opéra de Paris, le 15 mai 1920. Les partisans de vieille date du compositeur l'accusèrent d'infidélité envers lui-même; les auditeurs libres de préjugés, en revanche, reconnurent avec ravissement au passage des mélodies célèbres comme l'air *Se tu m'ami* ou tels autres joyaux arrachés à l'oubli. Mais, de toute façon, soutenu par des collaborateurs comme Tamara Karsavina, Léonide Massine et Ernest Ansermet, le succès était indéniable, et l'ouvrage fut le point de départ du néo-classicisme français, lequel se réclama non seulement de Stravinsky, mais aussi de Picasso, revenu pour un temps à Ingres. Pour Stravinsky, *Pulcinella* constitue la première manifestation du sentiment national russe en régression devant le génie méditerranéen, devant une sérénité latine volontairement « objective ».

Les œuvres qui succèdent à *Pulcinella* se placent sous le signe de la recherche : c'est d'abord le *Concertino* pour quatuor à cordes, sorte d'expérience visant à combiner polyphonie classique et bitonalité; ce sont, empreintes d'un mysticisme typiquement russe, la *Symphonie d'instruments à vent* à la mémoire de Claude Debussy, puis des travaux d'intention purement pédagogique pour les pianistes débutants, comme *les Cinq Doigts*; et même un petit opéra bouffe à la manière des maîtres russes du début du XIX^e siècle, composé d'après une nouvelle de Pouchkine et intitulé *Mavra*. Faut-il voir un effet du hasard dans cette rencontre du génie russe et du génie latin, dans ce retour de Stravinsky, une fois encore, aux sources ancestrales auxquelles il s'est nourri ?

L'œuvre décisive de ces premières années d'après-guerre ressortit au domaine de la musique de chambre pure et témoigne des préoccupations polyphoniques qui tiennent depuis lors une place toujours croissante dans la musique de Stravinsky : c'est l'*Octuor* pour flûte, clarinette, deux bassons, deux trompettes et deux trombones, écrit en 1922 et 1923. Abstraction faite du *Concertino* de 1920, des *Trois Pièces* pour quatuor à cordes de 1914, des *Trois Pièces* pour clarinette solo, de quelques pages pour piano et du *Ragtime* (tous travaux mineurs et de moindre importance, par conséquent), c'est la première œuvre véritablement de musique pure composée par Stravinsky depuis 1908. Si l'utilisation de formes et de formules classiques, dans *Pulcinella*, trouvait encore sa justification dans le fait qu'il s'agissait d'une œuvre de commande, ici, par contre, elle répond à un programme esthétique. *Sinfonia*, *Tema con variazioni*, *Finale*, tels sont les titres des trois mouvements. Le premier débute à la manière d'une ouverture française mais ne tarde pas à prendre l'allure d'un concerto grosso de caractère enjoué. Parmi les cinq variations, nous trouvons une marche, une valse et, pour finir, un *fugato* qui, par l'intermédiaire d'une cadence confiée à la flûte, s'enchaîne au finale, lui-même traité en imitation et avec de longs passages fugués. Ainsi, dans l'*Octuor*, le travail contrapuntique l'emporte de loin sur la recherche du coloris; l'œuvre a pour parrains le Bach profane (celui des *Suites* pour clavier, par exemple) et le souriant Rossini. Cependant nous n'avons point là affaire à un pastiche, mais à une

musique authentiquement originale, toute baignée — en dépit de ses basses obstinées, de ses tonalités équivoques et de ses changements de mesure — de la lumineuse clarté du génie classique, précieuse et séduisante comme un meuble de style au feu des lampes électriques.

Au fur et à mesure de son évolution artistique entre 1912 et 1922, Stravinsky abandonne progressivement la recherche du coloris pour se vouer de plus en plus au souci du dessin. Sa pensée musicale ne se manifeste plus sous forme d'agréations sonores mais, toujours davantage, sous celle de lignes et de polyphonies. Et l'*Ottor* marque le sommet de cette phase, un sommet à partir duquel la matière musicale s'organise selon une ordonnance nouvelle. Dessin mélodique et combinaisons harmoniques, polyphonie et rythme, voient s'établir entre eux des rapports déterminés, soumis à un ordre précis. D'où la prépondérance croissante d'un instrument propre à traduire également la ligne, l'accord et l'impulsion rythmique, c'est-à-dire le piano. Stravinsky en avait d'ailleurs analysé les ressources rythmiques et percutantes dans *les Noces*, et ses possibilités mécaniques lui avaient inspiré une *Étude pour pianola* de caractère espagnol, incluse par la suite parmi les quatre études pour orchestre sous le titre de *Madrid*.

LES ŒUVRES POUR PIANO JUSQU'AU CAPRICCIO DE 1929

C'est à cette époque que voient le jour, coup sur coup, deux grandes œuvres pour piano, bientôt suivies d'une troisième de style moins austère. La première, composée à Biarritz en 1923 et 1924, est le *Concerto* avec instruments à vent, contrebasse et timbales, de forme typiquement classique avec ses trois mouvements intitulés *Toccata*, *Largissimo* et *Finale*. Ici encore, à côté d'éléments empruntés à la musique du XVIII^e siècle, l'exemple de Bach apparaît nettement et la transparence des combinaisons contrapuntiques et fugatos l'emporte sur les passages essentiellement rythmiques. L'œuvre fut donnée en première audition le 22 mai 1924 à l'Opéra de Paris, sous la direction de Serge Koussevitzky, l'auteur lui-même tenant la partie soliste. C'est également à Biarritz, au cours

de la même année, que fut écrite la *Sonate* pour piano, elle aussi en trois mouvements. L'inspiration classique y est surtout soulignée dans l'*Adagietto* central qui, avec ses trilles et ses agréments, représente une version moderne du « style galant », plus proche spirituellement des derniers clavecinistes français que les deux volets essentiellement rythmiques et monothématiques qui l'encadrent. L'élément percutant, en cette œuvre, s'efface encore davantage au profit du dessin; les effets de couleur sonore sont également évités et de longs passages se signalent par la réduction de l'écriture à deux voix. Composée peu après à Nice, la *Sérénade en la*, qui s'inscrit dans la lignée des œuvres « utilitaires » du XVIII^e siècle, obéit à des principes identiques. Après une interruption de quatre années, Stravinsky a mis un terme à ses recherches sur les problèmes posés par le style pianistique avec le *Capriccio* composé en 1929 et dont il donna lui-même la première exécution. Lui aussi, il revêt la forme tripartite d'un concerto classique, mais le ton en est plus enjoué et moins académique et s'inspire (notamment dans l'*Andante rapsodico* médian) de la grâce du ballet français et du « romantisme classique » d'un Carl Maria von Weber.

Cette tendance à l'objectivité stylistique, au classicisme et à l'universalité de la forme, va de pair avec un souci croissant du fond. Stravinsky entend le dépouiller de tout élément privé, individuel; il est en quête de sujets présentant un intérêt éternel et universel. C'est alors que s'offrent à lui deux sources d'inspiration qui domineront désormais sa production : la mythologie antique et la Bible.

D'ŒDIPUS REX A LA SYMPHONIE DE PSAUMES

La première idée d'*Œdipus Rex* remonte à l'été de 1925. Lassé, semble-t-il, de concentrer ses recherches sur le piano, lassé aussi, sans doute, de cultiver des formes mineures manquant de sérieux, Stravinsky projetait une grande œuvre scénique. Il s'était enthousiasmé, en 1922, pour l'*Antigone* de Jean Cocteau, dont Arthur Honegger devait plus tard s'emparer. La forme dont il

révait était une synthèse de l'opéra et de l'oratorio. Passant en revue les tragédies grecques, il arrêta alors son choix sur l'*Œdipe* de Sophocle. Le texte devait être remplacé par un texte latin, le sujet remanié selon l'esprit du nouvel idiome. Cocteau saisit l'idée au vol et écrivit une version française réduisant la tragédie de Sophocle à ses scènes essentielles. Mais, Stravinsky exigeant une langue morte, il fallait la traduire en latin; ce fut Jean Daniélou qui s'acquitta de cette tâche. Afin de rendre l'action suffisamment claire, on introduisit en outre un récitant chargé, tel le témoin de l'oratorio classique, de narrer les événements avant que ceux-ci se voient exposés sous forme de chœurs, d'airs ou de duos.

« L'opéra-oratorio — est-il dit dans le prologue — ne conserve des scènes qu'un certain aspect monumental. » C'est donc cet « aspect monumental » qui dicte sa loi à la musique et celle-ci, dépouillée de tout le fatras de l'opéra, atteint, dans sa stylisation, à un maximum d'objectivité. Plus d'ouverture, plus d'interludes orchestraux, plus de récitatifs. Le rôle qui incombe au chœur va bien au-delà de celui que lui assignait Haendel. Le voltage intense de la musique ne laisse point de place au romantisme « expressif ». C'est le triomphe de l'esthétique de la concision et du renoncement. Le grand air de Jocaste, qui s'inspire objectivement de Verdi, nous entrouvre de monstrueux abîmes. De simples sextolets des timbales ont pour fonction de traduire, par leur insistant martèlement, l'idée qui peu à peu se fait jour dans l'esprit d'*Œdipe*, que c'est lui le meurtrier du roi. Puis c'est le chromatisme tumultueux du duo avec Jocaste (voir ex. 5). Au récit du messager répond une brève page chorale d'allure exotique accompagnée par le quintette des bois. Au moment où l'étendue de son crime éclate aux yeux d'*Œdipe*, la tierce mineure, qui jusqu'alors avait constitué la cellule de la partition, s'agrandit jusqu'à la tierce majeure de l'accord de *ré*, produisant un effet terrifiant. Le monologue final, « *Divum Jocaſtæ caput mortuum* », est précédé d'une explosion stridente de toute l'harmonie, préfigurant, à vingt-quatre ans de distance, le prélude de *The Rake's Progress*. Monumental, le style se simplifie à l'extrême : le chœur lance un adieu à *Œdipe*; martèlement obstiné des

The image shows a musical score for four staves. The top two staves are vocal parts, labeled 'Joc.' and 'Oed.'. The bottom two staves are piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The lyrics are written below the vocal staves. The first line of music corresponds to the lyrics 'O-ra-cu-lamen-ti-u(u)-ntur' and the second line to 'Pa-ve-sco ma-xime pa-ve-sco'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Ex. 5.

basses, à la tierce mineure; et l'œuvre s'achève comme elle a commencé. *Œdipus Rex* a ouvert la voie, dans le domaine de l'opéra, à toute une époque de nouvelles réformes dans le sens de l'« objectivité » et son exemple a porté ses fruits, par-delà Milhaud et Honegger, jusqu'à Hindemith, Dallapiccola et Britten.

Donné pour la première fois au concert le 30 mai 1927 au théâtre Sarah-Bernhardt, *Œdipus Rex* fut créé à la scène au Kroll-Oper de Berlin sous la direction d'Otto Klemperer, sans que la mise en scène d'Ewald Dülberg se tint étroitement aux limites imposées par les directives des deux auteurs ni aux maquettes de Théodore Stravinsky, fils du compositeur.

La sévérité de cette partition antiquisante trouve sa contrepartie dans la grâce aimable d'un ballet composé en 1927 et 1928 : *Apollon musagète*. Le déroulement d'une action mythologique dansée en ballet « blanc » y est accompagné par un orchestre d'où sont bannis tous les instruments à vent et dont les sonorités servent une écriture à l'harmonie essentiellement homophone à peu près dénuée de problèmes. Avant même d'avoir terminé *Apollon musagète*, Stravinsky accepta d'autre part la proposition que lui faisait la grande danseuse Ida Rubinstein d'écrire un ballet sur des thèmes de Tchaïkovsky. Empruntant à un conte d'Andersen, *la Fée des glaces*, le sujet de l'action, il s'inspira donc du style élégant des ballets et petites pièces pour piano

du grand romantique russe, déguisant son modèle par l'introduction d'éléments personnels ainsi qu'il l'avait fait pour Pergolèse dans *Pulcinella*, mais en donnant à ce *Baiser de la fée* (ainsi fut baptisé le nouveau ballet) un accent plus romantique que classique. Au demeurant, c'est en parfaite connaissance de cause esthétique qu'il use de l'harmonie chromatique et des nostalgiques mélodies chères à Tchaïkovsky (comme dans la citation du lied : « *Seul qui connaît la nostalgie* », notamment). La gravité passablement larmoyante de cette musique n'a d'ailleurs pas empêché Stravinsky d'intituler *Divertimento* la suite symphonique qu'il en a tirée en 1949. Dans la mesure où il nous offre un témoignage de son affection pour Tchaïkovsky (qu'il plaçait, avec Glinka et Dargomyjsky bien au-dessus de Moussorgsky et des « folkloristes »), le *Baiser de la fée* est un document intéressant. Considéré en soi, on n'en saurait dire autant.

Ce n'est qu'avec la *Symphonie de psaumes* que nous voyons Stravinsky s'attaquer de nouveau à un grand sujet. C'est cette fois à la Bible qu'il demandera de le lui fournir. Depuis un certain temps, du reste, il projetait d'écrire une grande œuvre symphonique. (Et peut-être la mort de Serge de Diaghilev, survenue en 1929, avait-elle déjà confirmé en lui un penchant naturel à la méditation métaphysique lorsque Serge Koussevitzky l'invita à composer une symphonie pour le cinquantenaire de l'orchestre symphonique de Boston.) L'idée de réaliser, en une œuvre symphonique, la fusion du chœur et de l'orchestre se révéla un moyen d'éviter la structure traditionnelle de la symphonie tout en respectant l'ordonnance formelle. La voix humaine ne vise donc pas ici (comme dans la IX^e *Symphonie* de Beethoven) à un accroissement du potentiel expressif, mais elle est mise sur le même plan que les instruments, elle est elle-même instrument. Les textes, que Stravinsky emprunta à la Vulgate, correspondent dans l'édition moderne de la Bible aux versets 12 et 13 du *psaume XXXIX*, 1 à 3 du *Psaume XL* et au *Psaume CL* tout entier. Le premier mouvement traduit la prière, le second son exaucement, le troisième une action de grâces. Comme dans *Œdipus Rex*, l'emploi du latin a pour fonction d'établir un certain recul au bénéfice de l'objectivité. Ce à quoi tend également la composition de l'orchestre, où seuls les vents

(moins les clarinettes), la harpe, deux pianos, les timbales, la grosse caisse, les violoncelles et les contrebasses se joignent au chœur mixte.

La monumentalité et l'austérité qui caractérisaient la musique d'*Œdipus Rex* se retrouvent dans celle de la *Symphonie de psaumes*, mais la volonté d'archaïsme va plus loin encore. Le ton de la psalmodie et du chant grégorien impose sa marque à la facture mélodique, réduite à des motifs de faible étendue. Les modes ecclésiastiques, en particulier le mode phrygien dans le premier mouvement, voisinent avec un chromatisme libre (voir ex. 6). Les



Ex. 6.

passages en contrepoint présentent à la fois la souplesse et les aspérités de la polyphonie primitive. La complexité technique atteint son comble dans le second mouvement, où une fugue à quatre voix des bois aboutit à une double fugue entre le chœur et l'orchestre. Cependant, les correspondances thématiques entre les trois mouvements révèlent combien le travail symphonique de Stravinsky s'apparente à celui des classiques viennois. C'est ainsi que le sujet initial de la fugue dérive, par une simple transposition d'un ton, d'une figure d'accompagnement du premier mouvement. La simplicité des motifs forme un contraste saisissant avec l'accumulation des dissonances et l'harmonie atteint souvent à la rudesse du *Sacre du printemps*, encore que le résultat, ici, provienne de l'enchevêtrement des lignes (voir ex. 7). Écrite en 1930 et donnée en première audition à Bruxelles, la *Symphonie de psaumes* porte en exergue : « Cette symphonie composée à la gloire de Dieu est dédiée au Boston Symphony Orchestra à l'occasion du cinquantième de son existence. » Précédée en 1926 par un bref



Thème de fugue

Ex. 7.

Pater Noster pour chœur mixte *a cappella*, elle fut suivie en 1932 d'un *Credo* et en 1934 d'un *Ave Maria* pour la même formation. Et la série de ces compositions religieuses se poursuit en Amérique avec la cantate *Babel* (1944), la *Messe* de 1948, le *Canticum sacrum* de 1956 et les *Threni* de 1958.

LE CONCERTO POUR VIOLON

A la *Symphonie de psaumes* succèdent deux œuvres où Stravinsky s'attache à renouveler le style du violon de même que, sept ans plus tôt, il avait imposé au style pianistique ses préoccupations d'objectivité. Un violoniste américain, Samuel Dushkin, dont il avait fait la connaissance par l'intermédiaire de Willy Strecker, directeur des Editions Schott de Mayence, lui demanda un concerto pour violon. Ainsi naquit à Nice en 1931, fruit d'une étroite collaboration du compositeur et de l'interprète, le *Concerto en ré*. Ses quatre mouvements constituent un véritable compendium de toutes les difficultés techniques et de toutes les prouesses dont l'instrument est susceptible. La *Toccata* initiale et le *Capriccio* de la fin, en particulier, exigent du soliste une virtuosité absolument transcendante tant en ce qui concerne le doigté que dans le maniement de l'archet (voir ex. 8). A noter l'ordonnance cyclique donnée à l'œuvre en insérant deux mouvements lents — tous deux intitulés *Aria* — entre les mouvements vifs qui en forment l'introduction et la conclusion. Quant au style, il révèle la double influence de Bach et de Weber; mais, par son éblouissante virtuosité autant que par son élégance, le *Concerto* pour violon est supérieur au *Concerto* pour piano et même au brillant *Capriccio* pour piano et orchestre. Au surplus, l'écriture révèle la participation d'un virtuose aussi consommé que Dushkin



et c'est du reste lui qui donna la première exécution de l'œuvre à Berlin en 1931, sous la direction de Stravinsky. De même que la *Sérénade* avait succédé au *Concerto pour piano* et à la *Sonate*, de même le *Concerto pour violon* fut suivi, en 1932, du charmant *Duo concertant pour violon et piano*, sous le classicisme duquel on perçoit l'écho de certains modèles littéraires, de l'antique poésie bucolique, par exemple. Aussi bien, tels des cinq volets qui le composent ne sont-ils pas intitulés *Églogue* ou *Dithyrambe*?

PERSÉPHONE

Le théâtre lyrique a toujours exercé sur Stravinsky une sorte de fascination mêlée de répugnance. Opposé à la forme wagnérienne du drame musical, il s'est également abstenu, après *le Rossignol*, de cultiver la manière impressionniste issue du romantisme. *Mavra* représente une tentative d'association entre l'opéra bouffe et la comédie russe. *L'Histoire du soldat* et *Oedipus Rex*, de leur côté, mettent en œuvre la pantomime, le dialogue déclamé ou soutenu par un accompagnement musical, les commentaires du chœur : autant d'éléments en contradiction avec les principes mêmes de l'opéra. Composée sur un livret d'André Gide, *Perséphone*, elle aussi, est un opéra contre l'opéra, un mélodrame entremêlé de ballets, de chœurs et de soli confiés à un ténor. Abstraction faite de quelques mélodies sur des poèmes de Verlaine, c'est le premier texte français original mis en musique

par Stravinsky. Robert Craft a spirituellement défini l'œuvre comme « la réplique féminine d'*Œdipus Rex* ». L'action mythologique, où le problème du printemps se trouve résolu de façon plus noblement humaine que dans le *Sacre*, y apparaît, sous le vêtement d'une musique mélodieuse à laquelle on pourrait même reprocher un certain excès de suavité, dépouillée de toute rudesse (voir ex. 9). Il semble que le musicien russe ait ici inten-

Assai lento

Pers.: Mère, ta Perséphone à tes vœux s'est rendue



Ex. 9.

tionnellement sacrifié toutes ses hardiesses habituelles à un idéal typiquement français de grâce et de mesure. La grande danseuse et tragédienne Ida Rubinstein, pour qui fut écrit le rôle principal, créa celui-ci à l'Opéra de Paris le 30 avril 1934, sans parvenir à compenser le déséquilibre interne de cette œuvre étrange.

A partir de cette époque, un nouveau processus commence à se manifester dans la musique de Stravinsky : tout en s'assagissant, elle insuffle à la sévérité des formes classiques un climat de gaieté sereine. C'est ainsi que le principe *res severa verum gaudium* trouve son expression en 1935 dans le *Concerto per due pianoforti soli* et, trois ans plus tard, dans celui en *mi bémol* pour orchestre de chambre, dit *Dumbarton Oaks Concerto*. Tous deux sont animés par l'esprit du contrepoint, celui-ci s'inspirant du caractère intime des *Concerts Brandebourgeois*, celui-là soulignant davantage la virtuosité du double concerto. Et la même précision jointe à la même sérénité se retrouvent, entre les deux concertos, dans l'orchestration brillante et les citations rossiniennes et beethovéniennes du ballet *Jeu de cartes*.

LA PÉRIODE AMÉRICAINE

Au cours des années 1939-1940, Stravinsky fit à l'Université Harvard à Cambridge, près de Boston, une série de conférences en français. Réunies en volume sous le titre de *Poétique musicale*, elles constituent un credo esthétique, une profession de foi proclamant la musique comme un art autonome et « un moyen d'ordonner le temps ». Esthétique qui, dans une certaine mesure, est en contradiction avec l'esprit des ballets de jeunesse de l'auteur, qu'il s'agisse de *L'Oiseau de feu*, de *Pétrouchka* ou du *Sacre*. Sans doute est-il permis de voir également dans le radicalisme qui inspire cette profession de foi en faveur de la musique pure un phénomène psychologique de surcompensation. Occidentalisé, latinisé (il avait acquis en 1934 la nationalité française), Stravinsky s'efforçait de refouler tout ce qui subsistait encore en lui de tendances « expressives » et de romantisme. Or c'est précisément à cette époque que le sort l'obligea à quitter l'Europe pour se fixer aux États-Unis en 1940, peu après avoir perdu sur le vieux continent sa mère, sa femme et une de ses filles. Une nouvelle phase commence alors dans sa vie et dans sa production. Il était russe, il est devenu européen; maintenant, son horizon s'élargit jusqu'au cosmopolitisme. Lorsqu'il débarque dans le Nouveau Monde, il est auréolé d'un prestige universel et seul Picasso peut lui disputer la gloire de « symboliser l'art moderne ».

Néanmoins, la période américaine le montre encore en constante évolution, et elle se divise elle-même en deux phases qui se recouvrent partiellement. L'une va en effet de 1940 à 1951 : débutant avec la *Symphonie en ut*, elle s'achève par l'opéra *The Rake's Progress*. La seconde s'ouvre en 1948 avec la *Messe* et se termine — provisoirement, du moins — avec les *Threni* de 1958.

« Composée à la gloire de Dieu et dédiée au Chicago Symphony Orchestra » — tout comme la *Symphonie de psaumes* de 1930 l'avait été à l'orchestre de Boston — la *Symphonie en ut* date de 1939-1940; les deux premiers mouvements furent écrits en France, le troisième et le quatrième en Amérique. La structure classique : *Allegro* de forme sonate, *Larghetto* dans le caractère de la musique

de chambre, *Scherzo* et *Finale*, reflète la forme symphonique chère aux maîtres viennois, de Haydn à Beethoven. Rigoureusement diatonique, la substance mélodique est soumise à une polyphonie et à une harmonie bitonales; quant au rythme, il est essentiellement moderne, surtout dans le *Scherzo* avec ses perpétuels changements de mesure; l'art de la fugue et de la variation s'y déploie avec maîtrise, enfin maintes analogies thématiques entre le premier et le dernier mouvement témoignent d'une conception cyclique. Sur le plan symphonique pur, nous sommes ici en présence de l'œuvre la plus grandiose et la plus puissante de Stravinsky. Dans la *Symphonie en trois mouvements* de 1945, ce dernier a en effet recherché une fois de plus la synthèse de la symphonie et du concerto. Écrite pour la New York Philharmonic Symphony Society qui en donna la première audition le 24 janvier 1946 sous la direction du compositeur, elle utilise par endroits le piano en soliste. Le premier mouvement, ouverturé en forme de toccata, se caractérise par une écriture contrapuntique et l'absence de développement symphonique. D'une transparence que viennent colorer des soli de harpe, l'*Andante* enjoué qui lui fait suite évoque l'esprit de l'opéra italien. Cependant que le *Finale con moto*, de caractère essentiellement symphonique, rejoint par la vigueur explosive de ses rythmes le Stravinsky des années de jeunesse, celui de *Pétrouchka* et du *Sacre*.

Empreinte, elle aussi, de traits symphoniques, l'*Ode à la mémoire de Natalie Koussevitzky* date de 1943. Elle revêt la forme d'un triptyque composé d'un chant de louanges entremêlé d'éléments fugués, d'une sorte d'épigramme intitulée *Concert champêtre* et d'une *Épithaphe* toute baignée de lumière. Entre ces travaux symphoniques sérieux se placent diverses petites pièces de circonstance: le *Tango* pour piano de 1940, la *Circus-Polka* pour les éléphants de Barnum et Bailey (1942), les *Four Norwegian Moods* (1942) et le *Scherzo à la russe* de 1944. Plus importants sont deux ouvrages également inspirés par l'esprit de la danse: les *Danses concertantes*, pour Werner Janssen et son orchestre de Los Angeles, et les *Scènes de ballet*. Ces dernières, écrites en 1944 pour un théâtre de Broadway, sont une sublimation de la musique de ballet, d'une grande légèreté de rythme et d'orchestration, « modelées sur les formes de la danse clas-

sique, et excluant toute idée littéraire ou dramatique ». Aucun trait stylistique nouveau n'apparaît d'ailleurs en ces ouvrages.

En revanche, la *Sonate pour deux pianos*, écrite en 1943 et 1944, se signale par un nouvel élément constructif : correspondances de rythmes, de thèmes et d'idées, écriture en canon et fuguée, suggérée par le dualisme des tonalités, limitation des effets sonores des deux pianos, complexité du contrepoint, tous ces traits caractéristiques sont communs aux trois mouvements, dont les deux derniers, *Tema con variazioni* et *Allegretto-Finale*, s'enchaînent sans interruption.

Des deux ouvrages de caractère concertant composés en 1945 et 1946, le plus important est l'*Ebony Concerto*. Écrit à la demande de Paul Sacher pour l'Orchestre de chambre de Bâle, le *Concerto en ré pour orchestre à cordes* en trois mouvements (*vivace — arioso — rondo*) s'apparente au style du *Dumbarton Oaks Concerto*. L'*Ebony Concerto*, par contre, n'est pas seulement une recreation géniale du style de jazz mais également un concerto pour clarinette faisant appel à toutes les ressources de la virtuosité et rappelant, en sa conclusion, les origines religieuses de la musique de jazz. Écrit pour l'ensemble de Woody Herman, il fut créé par celui-ci au Carnegie Hall de New York le 25 mars 1946.

Composé en 1947 pour George Balanchine et en collaboration avec lui, le ballet *Orphée* reflète l'amour de Stravinsky pour la musique du Moyen âge et de la Renaissance. La façon si particulière dont il combine les instruments d'un orchestre symphonique de composition normale rappelle les formations *ad libitum* des x^v^e et xvi^e siècles. L'emploi fréquent des modes ecclésiastiques, la rigueur et l'archaïsme de la polyphonie, l'utilisation des ressources mélodiques de la harpe, traduisent également le souvenir de sources anciennes. Avec cette musique de ballet de caractère sérieux, le néo-classicisme se rapproche du néo-archaïsme.

Cette évolution trouve d'ailleurs une éclatante confirmation dans l'œuvre suivante : la *Messe* pour chœur mixte et double quintette à vent. Sa composition se répartit entre les années 1944 et 1948, certains éléments étant repris des petites pièces *a cappella* d'inspiration religieuse de 1926, 1932 et 1934. Par sa polyphonie autant

que par les modes qui président à la mélodie et à l'harmonie, la *Messe* s'apparente aux vieux maîtres français et wallons. La rudesse et le dépouillement de ses sonorités, l'alternance des sections en forme de répons et d'antennes, en font une des œuvres les plus « objectives » de Stravinsky. Les nombreuses réminiscences thématiques, en particulier dans l'*Agnus Dei*, annoncent un procédé de plus en plus fréquent dans sa production à partir de 1951. Conçue pour le rite catholique romain, la *Messe* fut exécutée pour la première fois à la Scala de Milan en 1948, sous la direction d'Ernest Ansermet.

Alors qu'il travaillait encore à cette composition, Stravinsky avait rencontré le poète américain, d'origine anglaise, Wystan Hugh Auden afin de s'entretenir avec lui d'un projet d'opéra. Les principes stylistiques de celui-ci étaient du reste fixés avant même que le sujet en fût trouvé et ce n'est qu'à la fin de 1947 qu'Auden soumit son livret au compositeur : *The Rake's Progress* d'après la série de gravures de William Hogarth, sorte de « moralité » retraçant la réussite puis la ruine d'un jeune homme qui a conclu un pacte avec le diable. Essentiellement composée d'airs, de duos, d'ensembles, la musique de Stravinsky répond au principe posé par W. Auden, selon lequel « dans l'opéra, une situation n'est vraisemblable que s'il est vraisemblable de voir celui qui s'y trouve se mettre à chanter ». Les situations, ici, ont pour cadre le chaste intérieur d'une maison de campagne anglaise où vit Ann, la fiancée de Tom; la maison de plaisir de Mother Goose; celle, surchargée de bibelots, où Tom épouse la femme à barbe du cirque; le cimetière où il joue son âme avec Nick Shadow, incarnation du diable; un asile d'aliénés où il meurt dans les bras d'Ann. S'inspirant de Mozart et du XVIII^e siècle, Stravinsky accompagne les récitatifs au clavecin et fait suivre le tragique dénouement d'un épisode moralisant analogue à celui de *Don Giovanni*. La partition fourmille d'allusions, de symboles, de conventions intentionnelles et a l'accent d'un adieu définitif au néo-classicisme. Mais il est impossible de ne pas reconnaître la marque indélébile que le rythme et les harmonies de Stravinsky impriment aux moindres éléments du pastiche. La création de l'ouvrage eut lieu le 11 septembre 1951 au théâtre de la Fenice de Venise, sous la direction du compositeur.

Avec *The Rake's Progress* et après ses œuvres sur des livrets russes, français et latins, Stravinsky s'était donc musicalement approprié une quatrième langue. Trois des ouvrages suivants s'appuient également sur des textes anglais empruntés à des auteurs et à des époques fort différents. La *Cantate* de 1952, pour soprano, ténor, chœur de femmes et cinq instruments, est une petite anthologie de poèmes anonymes des xv^e et xvi^e siècles : lamentations funèbres, hymnes pieux chantés par des jeunes filles et poésies amoureuses. La musique comporte un prélude, des interludes et un *ricercar* dans lesquels tout l'art du renversement (écriture en mouvement contraire, figures « à miroir ») est appliqué à des constructions « sérielles », c'est-à-dire à des successions de notes et d'intervalles fixés à l'avance. Cette technique « sérielle » domine du reste dans toutes les œuvres récentes de Stravinsky, qu'il s'agisse des *Three Songs from Shakespeare* pour mezzo-soprano, flûte, clarinette et alto de 1953 ou des *Canons funèbres* pour ténor, quatuor à cordes et quatre trombones, composés en 1954 après la mort et sur des vers du poète Dylan Thomas. Écrit en 1952-1953, le *Septuor* pour trois instruments à vent, trois instruments à cordes et piano utilise lui aussi l'écriture sérielle en ses trois mouvements : prélude, pas-sacaille et gigue. Impossible, ici, de s'y méprendre : Stravinsky, fasciné par Arnold Schönberg et Anton Webern, est en train de s'assimiler progressivement leur écriture dodécaphonique. Après s'en être tenu à des séries allant de cinq à huit notes, il fait appel dans ses dernières œuvres à des séries entières de douze sons. En 1956, le *Canticum sacrum* fut créé en la basilique Saint-Marc de Venise. Comme la *Symphonie de psaumes*, le Cantique est composé sur des textes de la Vulgate et ses cinq parties s'ordonnent selon une symétrie proprement cristalline. L'effectif sonore est réparti en deux groupes qui se font équilibre : ténor, baryton et chœur mixte d'une part, orchestre (sans clarinettes, cors, violons ni violoncelles) et orgue de l'autre. Le noyau de l'œuvre est le troisième mouvement aux vastes proportions, qui se subdivise lui-même en trois volets intitulés *Caritas*, *Spes*, *Fides*. Canons et interludes fugués voisinent avec des éruptions rythmiques, des basses obstinées et des accords martelés bien caractéristiques du style de Stra-

vinsky. Par la grandeur de son inspiration mélodique, le *Canticum sacrum* est l'œuvre vocale la plus forte que celui-ci ait jamais écrite.

Ébauché en 1953, puis réalisé entre 1954 et 1957 pour George Balanchine, le ballet *Agon* reflète une fois de plus l'idée de rivalité qui avait déjà inspiré au musicien plusieurs de ses œuvres précédentes. Il est conçu pour un groupe de douze danseurs et danseuses, dont seuls le nombre et la proportion, différents selon les parties, sont indiqués au chorégraphe. Des danses anciennes comme la sarabande, la gaillarde (sans pavane) et trois formes traditionnelles de branle (branle simple à 2/2, branle gay à 3/8 et branle de Poitou à 3/2 ou à 2/2) y apparaissent modernisées. La texture polyphonique est dominée par le canon et la fugue, et l'écriture sérielle y est partout présente, jusqu'au dodécaphonisme, sans porter cependant nulle atteinte au caractère archaïsant ni à la substance modale. Les éléments sériels sont tour à tour soumis aux procédés de la variation, du renversement, ou encore mêlés avec tout l'imprévu d'un véritable kaléidoscope. Quant au traitement de l'orchestre qui, outre le quintette à cordes, les bois triplés et les cuivres par trois ou quatre, utilise une harpe, un piano, une mandoline, un xylophone, des castagnettes, des timbales et un tam-tam, il ressortit à la technique de la musique de chambre en des combinaisons proprement inouïes et, à l'occasion, au « pointillisme ». L'esprit qui animait les ballets antérieurs d'inspiration classique se livre donc ici à un jeu d'une nonchalance raffinée dont la musique religieuse et le dodécaphonisme font conjointement les frais.

Parmi les œuvres tardives de caractère éminemment contrapuntique, il convient aussi de mentionner les arrangements réalisés par Stravinsky de telles compositions de Jean-Sébastien Bach et de Gesualdo di Venosa. De ce dernier, il a ainsi complété les *Sacrae Cantiones* en leur restituant des parties perdues, alors que, du premier, il a transcrit les *Variations en canon sur le choral « Du haut du ciel je suis venu »*, primitivement destinées à l'orgue, pour un ensemble mixte de voix et d'instruments, tout en y introduisant d'autre part de légères variantes du texte musical.

C'est également à Venise, parmi les peintures du Tin-

toret qui ornent la Scuola di San Rocco, que fut exécutée pour la première fois en septembre 1958 une autre œuvre religieuse de Stravinsky, les *Threni*, dont les textes sont empruntés aux lamentations de Jérémie sur la ruine de Jérusalem. Les cinq parties, *Jerusalem humiliata*, *Querimonia*, *Sensus spei*, *Solacium* et *Oratio Jeremiae Prophetarum*, sont confiées à six voix solistes — quatre d'hommes et deux de femmes — diversement combinées, à un chœur tour à tour déclamé et chanté et à un orchestre où les bassons et les cors sont remplacés par une clarinette alto, un cor alto et un sarrusophone basse. L'âpre et sombre mélancolie de ces lamentations est particulièrement marquée dans les passages *ostinati* ou *sforzati* où ces instruments, aux limites extrêmes de leur registre, font entendre isolément ou en accords des accents qui semblent réclamer le silence. S'inspirant d'une ancienne tradition, Stravinsky fait précéder chacun des versets d'une lettre de l'alphabet hébreu servant à le désigner (*Aleph*, *Beth*, *Caph*, *Res*, etc.) et qui constitue ainsi une sorte d'épigraphe chantée. Chaque note de cette imposante composition — elle dure une demi-heure — est obtenue à partir d'une série de douze sons soumise à toutes sortes de renversements et de transpositions. En dépit du caractère strictement polyphonique des divers canons, mouvements contraires et acrostiches qui les composent, les *Threni* attestent des tournures modales et un rythme martelé, *staccato*, qui les rattachent directement au style russe typique de Stravinsky.

Tous les ouvrages postérieurs à 1948 se signalent par la même gravité et, sur le plan technique, la même spiritualisation qui trouvent leur suprême manifestation dans le *Canticum* et les *Threni*. La vigueur qui s'en dégage, dans l'ensemble, fait ressortir clairement, en dépit de toute sa versatilité, l'unité et la continuité de l'évolution de Stravinsky. Son œuvre est « le symbole même de la modernité » et a créé de nouveaux standards sans lesquels la musique du xx^e siècle serait infiniment plus pauvre.

Hans Heinz STUCKENSCHMIDT.

BIBLIOGRAPHIE

- CORTOT A., *La musique française de piano*, tome III, Paris, 1944.
CRAFT R., *Avec Strawinsky*, « Domaine musical », Monaco, 1958.
RAMUZ Ch.-F., *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Lausanne, 1929.
SCHAEFFNER A., *Strawinsky*, Paris, 1948.
SCHLOEZER B. de, *Igor Strawinsky*, Paris, 1929.
STRAWINSKY I., *Chroniques de ma vie*, Paris, 1936.
STRAWINSKY I., *Poétique musicale*, Cambridge (U.S.A.), 1942 et Paris, 1946.
STRAWINSKY Th., *Le message d'Igor Strawinsky*, Lausanne, 1948.
TANSMAN A., *Igor Strawinsky*, Paris, 1948.

SERGE PROKOFIEV

« Sa santé a quelque chose de primitif. Il est jeune de cette jeunesse allègre qui s'accommode de n'importe quelles circonstances et se sent à l'aise sous n'importe quel déguisement, pourvu qu'il ne le serre nulle part » (V. G. Karatyguine, *Skifskaja sjuta u Ziloti*, in Chronique du « Muzykal'nyj sovremenik », 1916).

L'ART d'un Prokofiev n'a rien d'ésotérique. Sa musique ne pose aucun problème insoluble. Elle est directe et franche, comme le fut — ses amis et proches l'affirment — l'auteur lui-même. Elle est volontaire et naïve, comme Prokofiev nous apparaît sur tous ses portraits. Impulsive aussi, souvent capricieuse et fantasque, toujours décidée, comme témoignent encore de lui et son écriture, et surtout, sa vie.

Cette vie, il semble l'avoir passée tout entière en musique; avec elle, pour elle, par elle. Un point pourtant reste mystérieux, dans cette vie musicale si simple et si remplie : son origine première. Prokofiev fut-il physiologiquement et psychiquement doué pour la musique ? Nous ne le saurons probablement jamais au juste. A sa naissance même, ces dons — si dons il y a eu — avaient trouvé pour leur développement des conditions favorables tellement uniques, que l'on finit par se demander si tout autre enfant ne serait pas devenu, comme lui, musicien à sa place. De ces conditions merveilleuses, retenons l'essentiel. Et tout d'abord ce silence total et cette liberté de mouvements incomparables que lui offrait la vaste propriété campagnarde de son enfance qu'il ne quitta définitivement qu'à dix-neuf ans seulement. Dans ce cadre, où il faisait si bon vivre et où il était si facile d'écouter — le piano de sa mère, le réveillant avec une énergique sonate de Beethoven, l'endormant avec un nocturne de Chopin. « La musique », dira-t-il plus tard dans ces fragments d'une autobio-

graphie inédite qu'il intitule *Enfance*, « je l'entendis à la maison dès ma naissance. Lorsque l'on me mettait au lit le soir, et que le sommeil ne venait pas, je restais longtemps éveillé à écouter, venant de loin à travers plusieurs chambres, le son du piano. »

Dès qu'il sait se tenir convenablement debout, sa mère le juche sur un tabouret et l'invite à « accompagner », d'un doigt ou de deux, ses exercices et ses gammes. Bientôt ils parlent musique ensemble : l'enfant donne son « avis » — « cette petite chanson me plaît; elle sera mienne », décrétait-il à trois ans (M. G. Prokofieva, *Souvenirs*) — sur toutes les pièces du répertoire de sa mère : Beethoven, Chopin, Liszt, Tchaïkovsky, Rubinstein. Elle le laisse improviser au piano, note ses premières ébauches; puis lui apprend à les trouver, à les transcrire lui-même. Le garçon déchiffre inlassablement, choisissant les morceaux « les plus jolis », les commentant, discutant leurs mérites, les jouant dans tous les tons. A huit ans on le mène pour la première fois à Moscou entendre *Faust*, *le Prince Igor*, *la Belle au bois dormant* de Tchaïkovsky.

Tout enfant normal et tant soit peu sensible n'aurait-il pas été transformé par ce « régime » ? La musique ne serait-elle pas entrée en lui d'emblée et sans effort aucun de sa part ? N'aurait-il pas voulu s'exprimer tout de suite musicalement ?

A cinq ans, Prokofiev imagine sa première pièce; c'est déjà une réponse à des préoccupations du moment, comme le seront la plupart de ses œuvres. Il ne sait pas encore la transcrire lui-même, mais, l'année suivante, c'est lui qui note à sa façon, et cette marche, et cette valse, et ce rondo, tous en *ut majeur* évidemment. Rien ne l'arrête d'ailleurs lorsqu'il s'agit de musique et qu'il y a un modèle à imiter : à sept ans il annonce froidement à sa mère qu'il « composera une marche à quatre mains », et le fait effectivement, et à neuf, impressionné par la musique et surtout par la mise en scène de *Faust* — « le diable est diablement chic, mais à poil et sans queue ! » —, il bâtit son premier opéra, *le Géant* : sujet, mise en scène, paroles, musique. Il en dirige lui-même la première représentation un an plus tard, lorsqu'un autre opéra, *les Îles désertes*, est déjà en chantier.

Une partie des manuscrits de ces œuvres de jeunesse

ont été conservés; il nous serait loisible de les examiner. Avouerons-nous notre indifférence à l'idée de savoir ce que valent tous ces galops, marches, valse, rondos, polkas (même ce *Géant* ou ces *Iles désertes*), à l'idée d'apprendre si c'est Beethoven ou Rubinstein qu'ils imitent, et quel degré de maturité ils décèlent? Ce qui nous frappe dans ces œuvres encore si gauches, c'est ce besoin d'activité musicale presque « professionnelle » qu'a l'enfant : besoin naturel, quoique frénétique et précoce. Quelles qu'en doivent être les conséquences, l'impulsion première est donnée. Elle ne se démentira plus jamais, elle guidera l'adolescent et l'homme mûr, elle sera encore tenace et vigoureuse à quelques heures de la mort du musicien.

Ses études, au début, ne font qu'accentuer ce besoin. L'enfant rejette comme inutiles ou nuisibles les tentatives de lui enseigner des matières purement scolaires que fait son tout premier maître, J. N. Pomerantsev, et il attend que R. M. Glière vienne l'introduire comme en se jouant dans un monde sonore plus organisé. Glière fait progresser son jeune élève sur trois plans différents à la fois : il l'oblige à résoudre des problèmes d'harmonie; il lui impose des exercices, mi-scolaires, mi-libres, de formes (*Pesenki* : petits lieder) ; il le laisse librement composer tout ce qui lui passe par la tête ou le tente, que ce soit une symphonie, une sonate pour piano et violon, ou même un « véritable » nouvel opéra, *le Festin pendant la peste*. Les *Souvenirs* de Glière, qui relatent ses séjours successifs à Sontsovka chez les Prokofiev, sont d'ailleurs formels : « Dès cette époque (onze ans), Serge se considérait comme un musicien professionnel et avait les préoccupations d'un compositeur de métier... Il était exceptionnellement avide de musique et audacieux pour tout ce qui touchait à la création artistique. Je n'ai jamais voulu tempérer son ardeur, considérant que toute tentative d'un élève de s'échapper et de pénétrer dans le domaine de la composition libre ne pouvait lui être que salutaire. »

Avec son admission au Conservatoire de Saint-Petersbourg, la situation si claire et si simple jusque-là se complique considérablement. Ses maîtres d'abord : A. K. Liadov, N. A. Rimsky-Korsakov, I. I. Vitol, tous, le rebutent par leur académisme d'enseignants et

le peu d'intérêt réel qu'ils témoignent à la personnalité et aux travaux individuels de chacun de leurs élèves. La rupture entre les études, indispensables, et la création libre, vitale celle-ci, que sa mère et que Glière cherchaient à éviter à tout prix, est immédiatement consommée. Tout ce que l'art de Prokofiev a d'excentrique, d'exagéré, d'agressif, prend naissance dans cette rupture. Il cherche à affirmer dès ce moment, et d'une façon péremptoire, qui restera la sienne, ses droits à l'originalité qu'il sent menacés. Son nouveau condisciple, N. J. Miaskovsky, plus âgé, plus pondéré pourtant que lui, le soutient. Ils partent à la découverte de la musique de leurs contemporains, de la leur aussi. Ils travaillent ensemble, se communiquent leurs ébauches, leurs appréciations, leurs idées et leurs plans. Et N. N. Tchérépnine, dans la classe d'orchestre duquel ils sont admis tous les deux, les initie à la pratique de l'orchestre et leur parle souvent et beaucoup de musique. « L'utilité de ce contact fut très grande », affirme Prokofiev (*Autobiographie. Les années de jeunesse*).

Mais le plus important pour Prokofiev, dans ce Conservatoire qu'il supporte mal et qui ne le supporte que difficilement, c'est son passage dans la classe de piano de A. N. Essipova. Cette dernière lui permet de devenir un pianiste remarquable. Or la musique de Prokofiev, en ce qu'elle a de plus caractéristique, est issue de son piano : mouvement impulsif, accent incisif, thème plastique, courbe mélodique large et constamment renouvelée, modulation brusque, plans nets, équilibre sonore, rebondissements perpétuels.

C'est d'ailleurs comme pianiste, comme auteur de pièces de piano intéressantes et audacieuses, que Prokofiev s'impose parmi ses contemporains à la recherche d'un langage musical, littéraire ou artistique nouveau. Le voilà sur l'estrade et dans le monde des artistes et des critiques d'avant-garde. Il joue aux « Soirées de musique contemporaine » à Saint-Petersbourg, aux « Expositions musicales » de Moscou. Il donne les premières auditions de ses deux *Concertos* de piano. Il est intime avec V. G. Karatyguine, V. F. Nouvel, V. V. Derjanovsky, A. V. Ossovsky, « tous doués d'un sens critique aigu et d'un langage mordant » (*Autobiographie*). Il fréquente les jeunes chefs d'orchestre, K. S. Saradjev, P. A. Asla-

nov, A. I. Siloti, Albert Coates. Il s'intéresse aux peintres, se lie avec le poète Maïakovsky; B. V. Assafiev parle déjà de lui dans ses premières chroniques.

On insiste souvent sur l'influence qu'avait pu exercer sur lui à cette époque la musique d'un Reger, d'un Debussy, d'un Strauss, d'un Schönberg, de Scriabine; il les entendait constamment et il les jouait lui-même. Pourtant les réminiscences de leur musique que l'on trouve dans les œuvres de Prokofiev de cette période ne sont que passagères, purement accidentelles ou formelles, extérieures : il les élimine rapidement ou les intègre à sa façon de penser et d'entendre. Il est, tout au contraire, à la veille du plein épanouissement de sa personnalité, épanouissement dont témoignent, chacun à sa manière, son *1er Concerto* pour le piano, sa *Toccata*, ses *Sarcasmes*; ce *Joueur* surtout, et, le contact avec Diaghilev une fois pris, ses premiers ballets, *Ala et Lolli* (*Suite scythe*), *Sut* (*le Bouffon*).

Accuser Diaghilev de l'avoir détourné de sa véritable voie, l'opéra, de l'avoir empêché de réaliser immédiatement son *Joueur*, de l'avoir lancé au contraire dans une entreprise où ses points faibles (son primitivisme foncier, sa brusquerie inutile, son emphase, la forme morcelée de ses œuvres, sa faculté de s'inspirer de n'importe quel sujet, etc.) ne pouvaient que s'accroître, semble exagéré. La personnalité artistique de Prokofiev s'était déjà suffisamment affirmée vers 1914 pour être ainsi brusquement détournée de ses sources vives. Et Diaghilev venait simplement lui offrir un nouveau champ d'expériences, qui, loin de nuire à l'épanouissement de ses facultés créatrices, lui permettait au contraire de revenir à son opéra même, avec une palette élargie, de mieux repenser le sujet de son premier ballet avec sa cantate *Sept, ils sont sept*, d'atteindre un sommet avec le si caractéristique *III^e Concerto* pour le piano, d'aborder à la fois et *l'Ange de feu*, et *le Pas d'acier*, et *le Fils prodigue*.

Le contact prolongé avec l'Europe et l'Amérique (1918-1934) fut-il profitable à Prokofiev ? Il l'a certainement désorienté. Extrêmement — nous dirions : animallement — sensible aux gens et aux choses qui l'entourent, Prokofiev a eu du mal à s'adapter, musicalement et socialement, à sa nouvelle situation. Cet enfant, à la fois

« terrible » et choyé des cercles musicaux russes d'avant-garde, se trouvait subitement seul et sans soutien dans un milieu qui lui était totalement étranger. Il n'a pas cherché à analyser les raisons de son malaise et a voulu retomber rapidement sur ses pieds. Il le fit en exacerbant ses traits les plus caractéristiques (ou qu'il croyait tels), comme aussi en se pliant de son mieux aux exigences de ses nouveaux auditoires. Les uns eurent droit à un langage plus simple, plus compréhensible (les *Contes de la vieille grand'mère*, les *Quatre Pièces* op. 32, l'*Ouverture* op. 34, les *Cinq Chants* op. 35); les autres, à une musique plus absconse : la *V^e Sonate* pour piano, la *II^e Symphonie* surtout, les *Choses en soi*. Il vécut surtout, et longtemps, sur un fonds déjà acquis : esquisses et ébauches anciennes, sur un mouvement qui allait en s'épuisant, en s'essouffant, ce qui fut à la base d'un ralentissement notable de sa production.

La crise est latente et elle peut devenir grave. Prokofiev le sait, le sent et cherche une issue. Il pense la trouver tout d'abord en se retirant dans la solitude de la campagne allemande, à Ettal : le silence de la forêt bavaroise lui rappelle-t-il ses années de jeunesse ? « L'ambiance médiévale du lieu » lui permet-elle de mieux cerner son nouveau sujet, cet *Ange de feu* qui doit prolonger les tentatives de *Maddalena* (1911-1913) et la réussite totale du *Joueur* ? Il la cherche aussi, et dès la même époque, en renouant avec son pays d'origine. Il correspond de nouveau activement avec ses amis restés en U.R.S.S., écrit des articles ou des chroniques pour des revues soviétiques, songe peut-être déjà à revenir en Russie, compose en attendant un ballet « soviétique » pour Diaghilev, ce *Pas d'acier* qui ne sera jamais monté en U.R.S.S.

Un autre aurait longuement pesé le pour et le contre. Prokofiev est un impulsif; l'analyse approfondie le rebute. Son instinct l'avertit de l'impossibilité, pour lui, malgré ses succès apparents, sa notoriété croissante et la faculté de créer sans contrainte évidente, de continuer à rester attaché d'une façon stable à l'Europe. Comme son premier voyage en U.R.S.S. en 1927 est un triomphe, il se décide donc en 1934, et définitivement, pour cette nouvelle expérience, l'expérience soviétique.

Il ne s'agit pas de savoir si cette solution fut heureuse

ou non pour son art. Nous la considérons, dans son cas, comme simplement indispensable. Prokofiev y allait comme on se jette à l'eau. Si les résultats n'ont pas été absolument concluants, la faute n'en incombe pas à Prokofiev, du moins pas à Prokofiev seul. Pour qu'il ait pu s'adapter, s'identifier complètement, créer ce langage musical nouveau, langage musical « soviétique », il aurait fallu non pas le rabrouer à chacune de ses tentatives de le faire, non pas l'accabler à chacun de ses échecs ou à chacune de ses « évasions », mais le guider, le mettre en contact direct avec son nouvel auditoire, l'encourager, lui permettre de multiplier ses recherches, ne pas le laisser seul avec tout son passé, tout son acquis et cette tâche nouvelle qu'il n'entrevoyait qu'en gros, n'analysait pas, ne disséquait pas plus que les autres, mais qu'il essayait instinctivement d'accomplir de son mieux, « professionnellement ».

Quoi qu'il en soit, ce fut pour lui une longue période — plus de vingt ans, si l'on compte ses années de maladies et de souffrances comme des années normales — de création intensive. Trop intensive même, ininterrompue : celle d'un professionnel qui remplit toutes ses heures de travail et achève fébrilement une œuvre après l'autre. Œuvres de vastes dimensions surtout : oratorios, cantates, ballets, opéras, musique de film, musique de scène; ou alors des symphonies, des concertos, de monumentales sonates, pour piano, pour violon, pour flûte, pour violoncelle. (« La musique que nous allons écrire sera monumentale. Sa conception et sa réalisation technique doivent correspondre à l'élan de l'époque où nous vivons », Prokofiev, *les Chemins de la musique soviétique*, in « Izvestia », 1934). Œuvres qui dénotent une maîtrise technique de plus en plus aiguisée, qu'il s'agisse de thèmes, de formes, d'instruments, d'orchestre; mais aussi œuvres qui gardent intactes les caractéristiques fondamentales du langage de Prokofiev. Un Prokofiev presque uniformément assagi, certes, souvent « à l'usage des enfants », mais nullement diminué. Loin de trahir un style emprunté ou contraint, cette œuvre nous révèle peut-être, au contraire, un Prokofiev « vrai », tel qu'il aurait été de tout temps, si les circonstances de sa formation ou de sa vie ne lui avaient imposé, temporairement, « ce mouvement agressif, ce pas gymnastique, ce

saut périlleux, cette gifle et ce coup de poing » que le *Manifeste futuriste* de 1909 proclamait comme dogme et dans lesquels certains ont voulu voir les traits les plus typiques du musicien russe aussi, les assises de son art.

Prokofiev a certainement su voir plus clair en lui-même lorsqu'il a cherché à se définir dans ce passage de son autobiographie (*Années de jeunesse*) qu'on a souvent cité, mais qu'on a rarement pris au sérieux. Nous croyons utile d'en donner ici, encore une fois, une traduction intégrale :

Mon art se mouvait dans trois directions. La première, classique, remonte à ma prime enfance, au temps où j'écoutais, jouées par ma mère, les *Sonates* de Beethoven. Tantôt elle oblige ma musique à se draper de néo-classicisme (sonates, concertos), tantôt elle l'invite à imiter le style classique du XVIII^e siècle (gavottes, *Symphonie classique* ; dans une certaine mesure la *Sinfonietta* op. 5-48). La seconde, novatrice, prend ses racines dans cette rencontre avec Taneïev lors de laquelle il se moqua des « harmonies simplettes » de ma toute première symphonie. Elle ne fut au début que la recherche d'une trame harmonique originale ; elle devint par la suite la quête d'un langage propre à traduire des émotions fortes (*Fantôme* op. 3, *Désespoir* et *Vision diabolique* op. 4, *Sarcasmes*, *Suite scythe*, certains passages des mélodies de l'op. 23, *le Joueur*, *Sept, ils sont sept*, *Quintette*, *Deuxième Symphonie*). Quoiqu'elle commande surtout le langage harmonique, les audaces d'intonation, de l'instrumentation, du mouvement dramatique s'y rapportent également. La troisième a les caractéristiques d'une toccata. Elle procède probablement de l'élément moteur qui m'avait frappé en son temps dans la *Toccata* de Schumann (*Études* op. 2, *Toccata* op. 11, *Scherzo* op. 12, *scherzo* du *Deuxième Concerto*, *toccata* du *Cinquième Concerto*, de même que les figures à répétition en *crescendo* de la *Suite scythe*, du *Pas d'acier*, de certains passages du *Troisième Concerto*). Cette direction est vraisemblablement la moins valable des trois.

A ces trois directions, ajoutons une quatrième, qui est lyrique. Elle fait d'abord son apparition dans les moments de contemplation, mais ceux-ci ne sont pas forcément liés à l'élément mélodique ou toujours accompagnés d'une large mélodie (*Conte* op. 3, *Rêves*, *Esquisses automnales*, *Mélodies* op. 9, *Légende* op. 12), ce qui ne les empêche pas d'être traduits parfois quand même par une ligne mélodique plus ou moins étendue (*Chœurs* op. 7, sur des poèmes de Balmont, le début du *Premier Concerto* pour violon, *Mélodies* sur des poèmes

de A. Akhmatova, les *Contes de la vieille grand-mère*). Cette direction, on la passait sous silence; tout au moins on ne la remarquait qu'après coup. On m'avait longtemps et catégoriquement refusé tout don lyrique, alors ce don, non soutenu, se développait lentement. Par la suite, je m'y attachai par contre de plus en plus.

J'aurais voulu me borner à ces quatre directions et ne considérer la cinquième, la « grotesque », que certains cherchaient à m'imposer, que comme une déviation des précédentes. Je proteste de toute façon contre l'épithète elle-même. Elle est devenue abominablement passe-partout chez nous, et le sens véritable du mot français « grotesque » a été fortement déformé. En ce qui concerne ma musique, j'aurais aimé remplacer cette épithète par le terme de *scherzo*, ou, si l'on aime mieux, par trois autres mots qui en marqueraient les gradations : plaisanterie, rire, moquerie.

Que reste-t-il dans l'art définitif de Prokofiev de ces éléments que personne n'osera nier ? Quel aspect ont-ils pris ? Comment ont-ils évolué ? Rejetons d'emblée le « classicisme » inconscient des années d'apprentissage, le classicisme simpliste de ses rigaudons, gavottes et allemandes; jusqu'au classicisme plus tardif et plus subtil de sa *Symphonie classique*. Considérons-les comme « une coquille, dans laquelle, en attendant mieux, son talent était enrobé. Sous la pression aussi bien d'une croissance naturelle que d'événements extérieurs, cette coquille se brisa dans tous les sens, et un poussin, exceptionnellement vigoureux et piailleur, s'en échappa » (V. G. Karatyguine, in *Hronika Muzykal'nago sovremennika* », 1916).

Le vrai classicisme de Prokofiev réside dans la clarté et la logique instinctives, dans l'absolue musicalité de son langage harmonique. Sous-jacentes même aux moments de sa plus sombre polytonalité ou de ses ébauches d'atonalisme, elles se dépouillent peu à peu, depuis son retour définitif en U.R.S.S., de presque tout artifice et frappent parfois par leur arrogante nudité. Dans cette recherche d'une écriture ultra-simplifiée — « l'espoir de la musique contemporaine réside dans une nouvelle simplicité » (Prokofiev : *I shall be classical*) —, d'une musique « compréhensive et claire », comme il les définit lui-même (*les Chemins de la musique soviétique*), Prokofiev se retrouve simplement.

Ce classicisme réside encore dans la carrure et la

monotonie de ses rythmes, dont il se sert à la fois comme d'un moyen de persuasion et comme d'un étai : « Pour moi, le rythme joue le rôle de ciment : il unit les différents ingrédients dont la musique est faite » (*I shall be classical*). Il se manifeste dans son goût pour les formes traditionnelles de la musique, formes qu'il pétrit de plus en plus à sa façon, mais qu'il n'ose pas abandonner de peur d'enlever à sa musique un autre de ses supports élémentaires.

Il se manifeste enfin dans son attachement persistant à la musique pure. Certes, son tempérament, sa nature, ses goûts, le portaient aussi, naturellement, vers la musique dramatique, la peinture musicale des caractères et des situations, c'est-à-dire vers le théâtre, le ballet, l'oratorio, la cantate, le film, et il laisse dans tous ces domaines une œuvre riche en couleurs, intéressante par ses réussites. Le théâtre, nous le savons, fut sa première grande distraction, sa passion d'enfant; il fut encore, le matin de sa mort, l'objet de ses vives préoccupations : Prokofiev corrigeait les derniers ajustements de son dernier ballet, la *Légende de la fleur de pierre*. Mais le commerce incessant, dès sa naissance, avec Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann, et avec tant d'autres depuis, lui apprit la nécessité pour le musicien professionnel, qu'il a toujours voulu être, d'écrire aussi de la musique pure. Il écrivit donc, et ne cessa plus jamais de le faire, des symphonies, des sonates, des concertos, des quatuors, des ouvertures, des divertissements. Il repensa symphoniquement certaines de ses œuvres dramatiques majeures : l'*Ange de feu* (III^e Symphonie), ou le *Fils prodigue* (Quatrième Symphonie) ; il tint à transcrire la plupart de ses opéras, ballets ou films sous forme de suites pour orchestre, ainsi *Ala et Lolly* (Suite scythe), le *Bouffon*, l'*Amour des trois oranges*, *Pas d'acier*, le *Fils prodigue*, le *Joueur*, *Sur le Borysthène*, le *Lieutenant Kijé*, *Roméo et Juliette*, etc. N'est-ce pas, après tout, parce qu'il fut quand même davantage musicien que psychologue, dramaturge ou peintre ?

On considère l'élément novateur comme celui qui caractérise le mieux, le plus pleinement et le plus profondément l'art de Prokofiev. Etre agressif, dur, montrer coûte que coûte son propre visage, était certainement une nécessité pour lui au début. C'était à la fois une auto-

défense et une manifestation spontanée de sa vitalité. « Il faut que vous sachiez haïr », lui enseignait Diaghilev en refusant ses esquisses pour *Ala et Lolly*, trop stravinskiennes à son goût, et en le lançant sur une nouvelle piste, *le Bouffon*. « Sans cela votre propre musique perdra tout ce qu'elle a de plus inimitable. »

Saturé d'exercices scolaires et de classiques, dégoûté de l'académisme du Conservatoire et de la musique « officielle » de son temps, Prokofiev avait besoin de se raidir, de changer de clan, de frayer avec quelques « dirigeants impudiques et sourds des Soirées de musique contemporaine » (N. A. Rimsky-Korsakov, *Journal*). Il voulait aller de l'avant, être vite remarqué, sortir des rangs, « leur lancer quelque chose de grand à la figure » (*Autobiographie. Après le Conservatoire*) ; plus tard, être au niveau des audaces de ses collègues européens, ne pas abdiquer, être le Prokofiev que tout le monde attend.

Cette course à l'originalité, qui n'est chez lui, répétons-le, qu'un signe de grande et saine vitalité, d'excès de santé, et qui se traduit sur le moment par une excentricité de langage (surtout harmonique) et une bizarrerie d'attitudes musicales (avec un rideau de fond passablement classique), elle le conduit, il faut l'avouer, à la plupart de ses réussites. Son langage ne sera jamais indifférent, neutre, même à l'époque de sa plus grande « simplicité », voulue ou imposée. Son style dramatique, ébauché au point de vue vocal dans *Maddalena*, *le Vilain Petit Canard*, les cinq *Mélodies* de l'op. 23, et au point de vue symphonique dans *Ala et Lolli*, *le Bouffon*, atteindra sa pleine efficacité dans *le Joueur*, sera encore à la base de *Sept, ils sont sept*, de *l'Ange de feu* et du *Fils prodigue*, prendra une forme grotesque (*l'Amour des trois oranges*) ou terre à terre (*Siméon Kotko*), réglera les meilleures scènes de *Roméo et Juliette*, d'*Alexandre Nevsky*, de *la Duègne*, de *Guerre et Paix*.

Liée à l'élément moteur que Prokofiev minimise à tort dans son autoanalyse, liée aux rythmes primitifs et puissants, aux sonorités succulentes, son impulsivité le guidera, par les tâtonnements de ses deux premiers *Concertos*, vers la virtuosité éblouissante et tout d'un bloc du *Troisième*. Elle animera les scherzos et finales de ses sonates et de ses symphonies. Elle expliquera la brus-

querie de ses modulations, la plasticité de la plupart de ses thèmes. Elle le mènera à une interpénétration de plus en plus naturelle et logique d'éléments contradictoires, à ses magnifiques et subites explosions, aux rebondissements incessants de sa musique.

L'élément lyrique est à la base de la nature de Prokofiev, qu'il s'agisse de l'homme ou de son œuvre. Il a une préférence marquée pour les poésies de K. N. Balmont, ce lyrique effréné, ou d'A. K. Apoukhline, d'Anna Akhmatova, et c'est sciemment qu'il cherche à tourner son lyrisme au ridicule, à le rendre grotesque, à le défigurer. A travers toutes les déformations, étirements, arrêts brusques, volte-face, que l'auteur leur fait subir, ses thèmes et ses harmonies sont essentiellement lyriques; aussi l'œuvre soviétique de Prokofiev est-elle un champ de bataille où son lyrisme élimine, l'un après l'autre, les intrus : ce classicisme qui le dessèche, cette impulsivité qui le brise, ce mouvement dramatique qui lui barre le chemin. Et c'est justement cette bataille qui rend sa musique passionnante jusqu'au bout. Comme sa maîtrise professionnelle dans tous les domaines ne fait que croître, cette musique reste valable. Elle n'a rien de cérébral, ni rien d'arbitrairement formel. Nous y retrouvons un Prokofiev depuis longtemps familier. Les mêmes problèmes musicaux le préoccupent. Il est aussi direct et franc qu'au jour de son premier concerto, de son premier ballet. Il n'abdique pas : il reprend, re-forme, ré-adapte. De là les nombreuses révisions des opus anciens, de là cette productivité intense et ininterrompue, de là cette multiplicité de sujets, de thèmes, de langages, d'humeurs contradictoires, d'éléments constituants. Jusqu'au bout, il se sentira à l'aise dans n'importe quelle situation, pourvu qu'elle lui laisse le loisir de vivre en musique, de vivre sa musique, de s'exprimer musicalement.

Vladimir FÉDOROV.

BIBLIOGRAPHIE

S. S. Prokof'ev, Materialy, dokumenty, vospominanija, Moscou, 1956 : ouvrage fondamental contenant les principaux docu-

ments émanant de Prokofiev lui-même ou le concernant, ainsi qu'une bibliographie complète et détaillée de son œuvre.

Citons encore :

ABRAHAM, G., *Sergey Prokofieff*, dans *Eight Soviet Composers*, Londres, 1946.

BRUYR, J., *Serge Prokofiev*, dans *l'Écran des musiciens*, 2^e série, Paris, 1933.

GOLÉA, A., *Serge Prokofiev*, dans *Musique russe*, t. II, Paris, 1953.

NABOKOV, N., *Serge Prokofieff*, dans *Old Friends and New Music*, Londres, 1951.

NESTIEV, I. V., *Prokofiev*, Paris, 1946.

POULENC, F., *La musique de piano de Prokofiev*, dans *Musique russe*, t. II, Paris, 1953.

REVUES ET PÉRIODIQUES

CARSALADE DU PONT, H. de, *La vie et l'œuvre de Prokofieff*, dans « Études », n° 288, 1956.

SCHLOEZER, B. de, *Serge Prokofieff*, dans « Revue musicale », II, 9, 1921.

« Sovetskaja muzyka », quelques articles et documents concernant Prokofiev : 1941, 4; 1946, 4; 1952, 11; 1953, 5 et 12.

Prokofieff Number, dans « Tempo », spring 1949, n° 11 : articles de F. MERRICK, S. MOREUX, I. MORLEY, H. SWARSENSKI; catalogue des œuvres et discographie.

Serge Prokofieff, dans « Musik der Zeit », heft 5, 1953 : articles de G. ABRAHAM, M. ASTROFF, O. DOWNES, R. DUMESNIL, F. MERRICK, S. MOREUX, I. MORLEY, S. PROKOFIEV, F. SCHMITT, H. STUCKENSCHMIDT, H. SWARSENSKI, E. SZENKAR, en partie déjà publiés ailleurs; catalogue des œuvres et discographie.

Serge Prokofieff, dans « Journal musical français », II, 18, 1953 : articles et témoignages de B. BRITTEN, R. HOFMANN, A. HONEGGER, J. IBERT, J. LONCHAMPT, G. F. MALIPIERO, I. STRAWINSKY, R. VAUGHAN-WILLIAMS, H. VILLA-LOBOS; discographie.

« Bulletin du C. D. M. I. », 8, printemps 1953; article de R. HOFMANN et catalogue des œuvres.

En 1955, les Éditions musicales d'État à Moscou ont entrepris l'édition des *Œuvres complètes* de Prokofiev. Cinq volumes de cette collection monumentale ont déjà paru. Ils contiennent l'ensemble de l'œuvre pianistique de Prokofiev.

BÉLA BARTÓK

VAINCRE, au plus profond de la musique, le conflit du chant populaire et de la forme savante, les unir en leur essence commune; créer, en élevant vers l'universel le folklore hongrois, une musique authentiquement hongroise, mêlant sa voix à l'universelle voix de la musique : tel fut l'originel et constant dessein de Bartók. Et le miracle est que ce dessein, Bartók ait su, dans toute la force du terme, l'accomplir.

Dans la musique de Bartók, la spontanéité du chant populaire consent aux exigences d'un développement par excellence savant, et la sauvagerie du rythme vient rejoindre les raffinements d'une construction toute beethovénienne. Mais l'étonnant est que la science y épanouisse ce qui s'engendra à son insu; que le chant populaire se reconnaisse et se confirme en cette élaboration savante qui d'ordinaire était sa perte, qu'il acquière cette docilité aux démarches d'un musicien possédé du démon de la construction. Transposé, transcendé, le chant populaire n'est point falsifié : bien plutôt magnifié, fécondé, et produisant au jour ses latentes richesses. Et c'est ainsi qu'il restitue à la musique savante tout ce que celle-ci lui prêta, qu'il communique sa sève vivante à une technique qui risquait autrement de s'égarer dans les abstractions et les artifices.

Bartók réussit donc cette synthèse inespérée, et que tant d'autres manquèrent, de ce que la musique a de plus primitif et de plus évolué, de plus brutal et de plus raffiné, de plus singulier et de plus universel. Là est la source du succès de Bartók, la raison pour laquelle il plaît semblablement à l'initié et au profane. Sa musique, malgré toute sa science, préserve les plus immédiates saveurs du folklore, sa violence barbare, sa cruauté démoniaque, ses ironies et ses colères, et son viril lyrisme, sa pathétique nudité, son altière sobriété. Elle en a les attraits : une mélodie aux intonations persuasives, dont

les échos vivifient la forme, un rythme impétueux et impérieux, d'une puissance inouïe, et dont l'élan emporte et efface les rudesses d'une harmonie qui risquait de déconcerter. Chez Bartók, l'art de l'agencement, la science de l'écriture, ne tarissent pas le jaillissement de l'invention; et c'est la preuve qu'en l'homme même s'unissent les deux pôles de toute musique.

Pour Bartók, il s'agissait de redonner vie au folklore, mais aussi de redonner vie, par le folklore, à la musique savante, de créer, par leur dialogue, une musique hongroise authentique et, plus généralement, de résoudre — en sa propre musique du moins — le problème de la musique moderne. Ce dialogue, c'est la double activité d'un Bartók indivisiblement musicologue et musicien créateur, dont la science musicologique et l'intuition créatrice mutuellement s'alimentent et s'éclairent, et qui, en l'intimité de son pouvoir d'invention, institue entre folklore et musique savante, par un constant commerce, les plus fructueux échanges.

Le folklorisme certes n'était pas nouveau. Mais nouveau assurément est le folklorisme de Bartók. Pour le romantique, le folklore n'est qu'un pittoresque ornement dont sa musique se revêt à l'occasion. Mais il ne songe point à lui ravir sa plus vive substance pour se l'assimiler, il n'en sollicite pas de réponse pour la solution de problèmes fondamentaux. Et c'est qu'en vérité, la musique romantique n'a pas besoin du folklore pour exister. A l'époque moderne, et chez les plus conscients d'entre les musiciens, tout autre devait être le comportement à l'égard du folklore. Le musicien moderne doit inventer son langage, son style, il ne les reçoit plus tout faits de son époque. Le voici donc contraint de remettre en question les fondements mêmes de toute musique. Condamné à une angoissante liberté, comment ne souhaiterait-il pas quelque principe stable? Parvenue au plus haut point de complexité et comme épuisée par l'ampleur même de son développement, la musique cherche sa voie, inquiète pour son avenir, pour son existence même. Elle s'efforce de se ressaisir parmi la confusion des doctrines, dans la mêlée des langages imités ou inventés, des contrefaçons de toute sorte. Or la musique populaire n'offre-t-elle point, sauvé de l'arbitraire des individus et des écoles, le fonds originel, universel et éternel de toute

musique, n'est-elle pas la seule musique authentique au sens fort ? Se recueillir vers ses origines, c'est pour la musique se rejoindre par-delà une évolution qui pouvait l'éloigner d'elle-même ; le folklore lui est maintenant un havre à ses incertitudes, un remède à son désarroi. Elle veut se l'ajouter pour se régénérer, pour revivre. Elle l'interroge sur ses fondements, sa vocation, ses principes. Elle se règle sur lui. Il l'aide dans sa quête d'elle-même. S'inspirer du folklore, pour le musicien moderne, veut dire y chercher les marques de l'authentique, tenter de se retrouver et de retrouver la vraie musique.

Chez nul musicien l'interrogation du folklore n'est aussi ardente que chez Bartók. Nul autre n'en a, avec autant d'enthousiaste patience, observé tous les aspects, scruté tous les replis. L'activité du musicologue n'aurait point été si intense si elle n'avait répondu aux besoins ardents du compositeur, si la science n'avait dû sans cesse s'achever en création. Connaître le folklore est pour Bartók retourner à la source et à l'essence, avoir en main une pierre de touche pour son action créatrice. A travers lui il se cherche et se trouve ; il en fait l'instrument d'une révélation de soi. Incarnation du génie spirituel d'un peuple auquel lui-même appartient, le mélос populaire hongrois lui fait découvrir ses propres puissances ; en lui il se reconnaît et saisit, par-delà ses données matérielles, une démarche créatrice qui, parente de la sienne propre, l'éveille et la confirme.

La musique populaire ne doit pas être pour le musicien qui s'en inspire l'objet d'un pur savoir — qui creuse un fossé entre la personnalité créatrice et cet objet dont elle subit la règle. Être esclave d'un savoir tarit l'élan de la création : il faut toujours que le savoir éveille un pouvoir — pouvoir de reconstruction annonçant un pouvoir de création. Or la science folklorique chez Bartók ne se sépare pas d'une intuition qui l'oriente vers l'essentiel ; déjà l'âme la volonté du musicien d'être attentif aux principes éternels de la musique hongroise, principes qui pourront régner sur sa personnelle création sans porter atteinte à sa liberté. Un accord tacite de l'imagination du musicien avec les lois de la monodie hongroise lui permet d'inventer une musique qui en conserve les caractères originaux, et qui pourtant est bien de lui. Et tandis qu'« un peu de science » aurait rendu Bartók

captif du donné folklorique, « beaucoup de science » lui permet de le dépasser pour en découvrir l'esprit et la source créatrice.

L'amour de Bartók pour la mélodie populaire, amour vrai dans la lumière d'une connaissance, est un amour créateur. Bartók ne jouit pas égoïstement et passivement, comme le romantique, des charmes du folklore. Ce qu'il veut, c'est pénétrer en son intimité pour lui emprunter ses pouvoirs, c'est le reconquérir et l'accomplir. Il ne le connaît que pour le recréer, et sa mission de créateur est autant mission à l'égard du folklore que de lui-même. Pour sauver le folklore hongrois, Bartók ne se contente pas de le noter, de l'enregistrer : il le fait revivre dans et par sa propre musique. Cette musique n'est point reconstitution archéologique, copie ou imitation, ou même rajeunissement du vieux folklore, mais avènement d'une musique savante hongroise qui en conserve le style en le transposant. Ainsi l'œuvre du savant ne resta point lettre morte, elle vint prendre corps en des œuvres d'art vivantes et rejoindre cette musique dont elle était issue.

La musique hongroise, qui s'était longuement cherchée avant Bartók, avec lui se découvre et se conquiert. En lui s'apaise le conflit de l'Orient et de l'Occident qui avait dominé toute l'histoire de la musique hongroise et l'avait toujours séparée de soi. Par lui se réalise la synthèse de la mélodie orientale et de la technique occidentale, qui seule pouvait créer une musique hongroise authentique et que ses précurseurs avaient vainement tentée. La musique savante d'Occident et le folklore hongrois vécurent côte à côte pendant des siècles sans parvenir à se concilier. Des tentatives renouvelées pour un art national, synthèse de l'un et de l'autre, échouèrent toutes, malgré l'ardent désir des compositeurs hongrois. Ceux-ci déjà, comme Bartók, rêvaient de sauver le folklore et de l'épanouir dans les grandes formes; et ils comprenaient que celles-ci, d'autre part, ne pouvaient s'acclimater en Hongrie si elles ne recevaient un contenu hongrois. Mais la mélodie hongroise semblait, par nature même, rebelle à la construction symphonique.

L'époque romantique engendra une apparente et décevante synthèse. Au cours de l'histoire, l'originel mélos hongrois avait été altéré, déformé par les apports étran-

gers et en particulier par ceux des instrumentistes tziganes. Ce n'est point le vrai folklore hongrois que le romantique, le « dilettante cultivé », offre à l'emprise de la forme occidentale. Il écrit en ce style *csardas*, pseudo-hongrois, où le noble dessin de la mélodie magyare est défiguré par les ornements de l'expressionnisme tzigane. Liszt, et Brahms après lui, croyaient à l'existence d'un folklore tzigane, qu'ils imaginaient être l'authentique folklore hongrois, alors que les tziganes ne furent en fait que des exécutants qui ne conservèrent qu'en la corrompant la mélodie magyare. Au vrai, le romantique ne voit le folklore qu'à travers ses propres rêveries, son romantisme (l'ouvrage consacré par Liszt à la musique tzigane est significatif à cet égard). Il n'a guère de scrupules avec lui; car il ne lui demande rien de plus que de satisfaire à son désir de pittoresque, de romanesque et d'évasion. Bartók, après avoir cédé dans ses premières œuvres — influencées par les romantiques — aux séductions du pittoresque tzigane et aux facilités de la technique descriptive, a très vite compris qu'il se devait d'y renoncer. Et de ce renoncement est née l'originalité même de son art.

Le folklore n'est point pour Bartók élément décoratif et monde d'évasion, mais une réalité, la plus intime et la plus sûre réalité de lui-même. Le chant populaire est son chant essentiel, la conscience de soi. Et si l'artiste y trouva la solution de ses problèmes, c'est que l'homme d'abords y reconnut. Par le folklore, Bartók accède au plus profond et au plus élémentaire de l'âme humaine; il acquiert la force de refuser les conventions et de recréer la musique à partir de son essence, sans en renier l'évolution. Seule cette musique authentique peut aider à reconquérir l'authenticité perdue. L'homme moderne, par le folklore, se purifie et se délivre; il restaure en lui-même l'état d'âme de l'artiste primitif et recouvre une naïveté créatrice. Bartók demeure cependant un musicien du xx^e siècle, conscient des problèmes que pose, en ce siècle, la création musicale. Mais ces problèmes, il pourra les résoudre, techniquement, parce que, spirituellement, il aura réappris du folklore l'éternelle essence de la musique, expression de l'homme vrai, et se sera approprié l'élan créateur dont elle est issue.

L'effort du musicologue, parcourant les villages de

Hongrie en quête de la mélodie magyare — que les paysans seuls ont fidèlement conservée —, c'est l'expression et le symbole de l'effort de l'artiste, en quête de soi. Lorsque Bartók libère le folklore hongrois de la corruption tzigane, il se libère lui-même. Très tôt, il sentit que seul l'archaïque mélos hongrois pouvait régénérer et sauver la musique hongroise, mais qu'il fallait y pénétrer assez profond pour s'emparer des forces créatrices qui l'engendrèrent. Tandis qu'avant lui on n'avait fait qu'unir de l'extérieur, tandis qu'on tentait en vain de soumettre le folklore à la forme occidentale, Bartók, se situant au cœur du folklore, lui emprunte le pouvoir même de lui faire rejoindre et recréer la forme occidentale. Le mélos autochtone n'est point dompté par la technique étrangère, bien plutôt est-ce lui qui la dompte — et c'est ainsi qu'il la revivifie. Et seul le pur mélos primitif pouvait accomplir le désir du compositeur moderne : celui d'une révolution qui, selon son sens étymologique et profond, soit retour aux origines, non tant historiques que métaphysiques.

Si le folklore hongrois donna tant à la musique hongroise, à la musique européenne, par l'entremise de Bartók, c'est que ce folklore fut par lui moins subi que réinventé. Le romantique l'accommodait selon sa fantaisie, Bartók le recrée, mais selon son véritable esprit. Le singulier mérite de Bartók est d'avoir compris qu'il ne devait point s'en tenir aux pures données folkloriques pour les soumettre de l'extérieur à la technique occidentale d'élaboration; que le folklore ne devait point être traité comme pur matériau, mais qu'il fallait en retrouver les énergies et les principes pour créer une musique neuve, semblable à lui en esprit.

Le romantique demandait trop peu au folklore. Bartók le force à livrer ses secrets. Ainsi pourra-t-il recréer au niveau de la musique savante les valeurs précieuses du folklore. D'autre part ce folklore ne peut être vraiment possédé que s'il est reconquis sur un plan supérieur, il ne peut revivre que réincarné dans la technique moderne, qui devra en rendre efficaces les puissances cachées. Réinventé, ce folklore fait don de toutes ses richesses : il apporte ses rythmes, ses tournures mélodiques, ses particularités harmoniques et formelles, son esthétique.

LE RYTHME

Les folklores de l'Est ont un raffinement rythmique qu'ignore la musique savante occidentale du XIX^e siècle. L'on y rencontre, à côté de mesures à cinq et sept temps, des mètres dans lesquels huit ou douze temps se divisent en groupes inégaux; ainsi une mesure bulgare à 8/8 s'accentue: 1 2 3 - 1 2 - 1 2 3, ou 1 2 - 1 2 3 - 1 2 3, ou encore 1 2 3 - 1 2 3 - 1 2; une mesure roumaine à 12/8, 2 + 3 + 2 + 3 + 2. De tels rythmes, subtils et complexes, répondent aux vœux de la sensibilité musicale moderne, avide de rythmes nouveaux, animés de cet élan, de cette vie surabondante qui font défaut à la schématique et mécanique carrure. Bartók s'empara de ces rythmes asymétriques, en particulier du « rythme dit bulgare ». Sa musique leur doit sa violence, sa sauvagerie, son caractère impérieux, son pouvoir élémentaire. C'est par eux d'abord qu'elle nous convainc. Tandis que tant d'autres musiciens modernes construisent à partir de la mesure et dans l'abstrait des rythmes compliqués qui ne sont que des rythmes morts, Bartók, qui sent le rythme en lui-même et hors de la mesure, peut s'approprier les rythmes folkloriques, rythmes vivants qui le préservent de l'artifice et ancrent son invention dans l'authentique. A la toute-puissance de ce rythme primitif se plieront l'harmonie et la forme, il les entraînera en son flux vainqueur, il leur communiquera son élan vivifiant. Par de tels rythmes, la musique de Bartók, si raffinée soit-elle, ne perd point contact avec les origines, les énergies premières de toute musique. Ils lui insufflent, en son jaillissement, cette durée vive où s'alimente toute forme rythmique ou musicale.

Mais il est bien évident que le rythme de Bartók n'est pas la pure reproduction de rythmes folkloriques. La fantaisie du compositeur va au-delà de ce que lui proposent ses modèles primitifs. Il se plaît à renforcer les traits, il les conduit un peu plus loin sur leur propre voie, afin qu'ils comblient les vœux d'un musicien moderne. L'hétérorythmie paysanne, par le génie constructeur de Bartók, se fait polyrythmie. Le rythme se superpose à lui-même, engendrant ce contrepoint rythmique qui en multiplie la puissance; ou bien il prolifère en incessantes variations. Dans la *Musique pour instruments*

à cordes, percussion et célesta, le rythme des vingt-huit dernières mesures est en perpétuel changement, combinant les $5/8$, $6/8$, $7/8$, $8/8$, $9/8$, $10/8$, $11/8$, $12/8$. Mais, en dépit de cette organisation rhapsodique, la mélodie du rythme jamais ne se brise. En vérité, la complexité formelle ne fait qu'attester la force de l'invention, de l'impulsion rythmiques. Le rythme est par Bartók retrouvé à sa source même. Et c'est ainsi qu'il pourra conduire le développement musical et soutenir de son élan des architectures de vastes proportions.

Le rythme bartokien ne doit pas son éclat seulement aux pittoresques singularités des rythmes du Bassin Danubien, mais aussi à ce qu'il capte l'élan constructeur qui les anime. Bartók s'élève du rythme aux sources du rythme, à ses énergies qui donneront indivisiblement vie et forme à sa musique. Il semble qu'en la création musicale il entende la pulsation du rythme avant les sons où ce rythme prend corps. Le rythme reçoit donc dans la musique de Bartók une fonction architectonique, ce caractère constructeur et premier qui était déjà le sien dans le classicisme beethovenien. Chez Bartók comme chez Beethoven, le rythme est la logique du discours musical, il affirme la tonalité et s'y affirme; il tend même, chez Bartók, par son dynamisme créateur de pôles, à rétablir dans ses droits cette tonalité menacée et à nous l'imposer. Dans la musique pour piano en particulier, le rythme informe et clarifie l'harmonie; il la justifie et parfois l'excuse, ainsi dans le *martellato* (qui imite le bruit et l'attaque des instruments à percussion) où les dissonances de seconde sont accent en même temps que timbre. Mais surtout chez Bartók — plus encore que chez Beethoven — du rythme monte l'élan qui crée la forme. D'où le dynamisme élémentaire où cette forme s'enracine, bien qu'elle s'épanouisse en des zones de lucide intellectuality. Quelque rigoureuse et raffinée que soit la composition, quelque savante et ardue que soit l'harmonie, toujours les traverse cette vie qui émane des profondeurs du rythme, des sources de toute musique.

LA MÉLODIE

Toutes les mélodies de Bartók sont forgées à la ressemblance du mélos hongrois. Mais pourtant c'est sa

propre mélodie qu'ainsi Bartók découvre — une mélodie intensément subjective et pourtant si fermement organisée qu'elle suscite tout naturellement la forme qui la prolonge. Jamais Bartók n'utilise de véritables mélodies populaires, et il n'en a pas besoin puisqu'il a pénétré jusqu'à leur âme, puisqu'il les reconstruit du dedans et que leurs lois essentielles régissent son invention mélodique. Mais parce que Bartók possède la sensibilité auditive d'un moderne, le mélos hongrois se trouve modifié conformément à cette sensibilité qui le recrée : non point déformé, mais souligné et vivifié par des tensions qui lui confèrent la plénitude de son expression.

Bartók repousse donc l'imitation directe et intégrale. L'on pourrait d'ailleurs discerner, en la diversité de ses thèmes, plusieurs degrés de ressemblance et de parenté avec les mélodies populaires. Certains, comme le thème principal du dernier mouvement de la *Sonate* pour piano de 1926, trahissent une parenté étroite, tandis que le thème secondaire ne manifeste plus qu'une parenté lointaine. Enfin, dans la *Suite* op. 14, par exemple, la mélodie populaire ne laisse plus percevoir d'elle-même que des échos très affaiblis. Mais elle est toujours présente en esprit.

Le mélos hongrois n'est point pour Bartók matière extérieure, étrangère, mais en lui il se reconnaît et se retrouve. Et c'est ce qui lui permet de le reconstruire librement et de l'adapter à son art propre, sans le falsifier. Et l'on trouve chez Bartók, comme il le dit lui-même, des mélodies qui « pourraient » avoir été des mélodies populaires hongroises. Ainsi, dans la *Suite de danses*, tous les thèmes paraissent empruntés au folklore et pourtant tous sont de Bartók. En vérité, à mesure que s'approfondissait sa science, Bartók a pu s'affranchir de la lettre et rejoindre l'esprit, s'élever de la chose créée à l'activité créatrice, et reconquérir une liberté d'invention, réglée toutefois par les schèmes profonds qui commandent le mélos magyar. Ce mélos subsiste dans son œuvre en ses intervalles typiques, en ses tournures mélodiques. Ses données en Bartók se sont échangées contre un pur pouvoir d'en reproduire les inflexions essentielles. Et l'on comprend que Bartók, réinventant le folklore, puisse s'exprimer lui-même et plier le mélos hongrois à sa volonté constructrice, qui exige des thèmes d'avance

dociles aux transformations qu'ils subiront en l'œuvre. « S'inspirer du folklore » revêt chez Bartók son sens le plus plein. Ce n'est point imitation superficielle des caractères matériels, mais conquête d'une essence spirituelle. La nouveauté du folklorisme de Bartók, c'est d'être un style.

LA TONALITÉ

Le folklore apporte à Bartók toute une esthétique, mais seul Bartók pouvait l'y déchiffrer. C'est une esthétique de la précision, de la concision. Le style de Bartók garde toujours, même en ses œuvres les plus largement développées, l'éloquente brièveté du folklore. Développer n'est point pour lui paraphraser : le développement a la même sécheresse nerveuse que le thème. Pas de redondance, de superflu, mais un usage économe du matériau thématique. On ne peut rien ajouter, ou ôter : nulle note qui n'ait sa fonction dans la structure du tout. C'est le triomphe de l'allusion, de l'ellipse. Dans l'harmonie en particulier sont atteintes parfois les limites de la concentration et de l'intelligibilité, parce que sont éludées les habituelles transitions, que l'auditeur doit rétablir. Une telle musique, si sévère pour elle-même et pour nous, dont elle n'épargne point l'effort, ne pouvait que répudier — malgré tout ce qu'elle leur doit — l'harmonie hypertrophiée des Straussiens, les sonorités vaporeuses et flatteuses des Debussystes. Le Debussysme de Bartók est sans épicurisme. Son style âpre et dur ne tolère point de passive jouissance. Sa musique ne cherche pas à séduire : elle s'impose par l'inéluctable nécessité qui la régit — nécessité qui d'ailleurs n'exclut point l'imprévu. C'est une musique inflexible, sans complaisance, et par là-même image et symbole de volonté, comme toute vraie musique. Le folklore ne lui fut point une facilité, mais l'exigence d'une lourde tâche. Elle ne se para point gratuitement de ses charmes : il lui fut plutôt occasion d'ascèse, et leçon d'ascétisme.

Mais le merveilleux est qu'en cette musique le dépouillement n'enlève rien à la somptuosité de la couleur, que la mélodie tire ses enchantements de la nudité même de ses lignes, que la rigueur est créatrice de vie. Bartók obtient la récompense de son ascèse. Cet art si strict n'est point abstrait. Il n'a justement dépouillé l'accessoire

que pour mieux affirmer l'essentiel. Comment ne serait-elle point concrète et vivante à l'égal du folklore cette musique qui, comme lui, puise aux énergies premières de toute musique ?

Ce qui rend si originale et si valable la musique de Bartók, c'est la parfaite synthèse qu'elle réalise du folklore et du modernisme. Or c'est à l'intérieur du folklore et sous son égide que s'est accomplie cette synthèse. Le langage harmonique de Bartók a trouvé dans la monodie populaire à la fois sa liberté et sa règle. Elle l'a discipliné sans l'asservir; elle a éveillé et soutenu ses efforts d'émancipation, tout en le préservant de l'anarchie.

En vérité, à la lumière de la musique de Bartók s'éclaire l'harmonie préétablie qui règne entre la mélodie populaire et le langage musical moderne, entre le folklore et les exigences de la conscience musicale contemporaine. Pendant le romantisme, il fallut faire violence à la monodie populaire pour l'accommoder au langage musical européen, à ses deux modes, à sa conception tonale, à sa rythmique sommaire et rigide. Mais le langage moderne, plus souple, plus disponible, pouvait composer avec ce mélos une unité vivante. S'assujettir au folklore était d'ailleurs pour le musicien moderne se libérer lui-même. Ce folklore confirmait son appétit de renouvellement, ses efforts vers un rythme et une harmonie sans entraves. Ce que le folklore exigeait de lui, Bartók en secret l'exigeait de lui-même. Le folklore donnait quelque réalité à son rêve d'une musique éclore du libre jeu des énergies mélodiques, harmoniques et rythmiques, hors de toute convention, de tout système préalable. D'où la liaison, chez Bartók, des activités de transcription et de création, leurs échanges et leur parallèle développement.

Et de même que le prétonal folklore répugnait au tonal strict, il se trouvait en affinité avec ce tonal émancipé, élargi jusqu'aux frontières de l'atonal, où se meut le musicien moderne. Le résultat du commerce entre folklore et modernisme, chez Bartók, ce fut une tonalité neuve, enrichie et recomposée. Le mélos hongrois délivrait Bartók des chaînes du tonalisme, mais le préservait de l'atonalisme. Il l'aidait à reconstruire la tonalité. Et les hardiesses de l'harmonie moderne se trouvaient sanc-

tionnées, dans la musique de Bartók, par ce mélос qui en facilitait l'accès, sanction dont elle se prive dans l'atonalisme, qui n'a pas ses racines dans la musique populaire.

L'HARMONIE

Ce qui importe, si l'on veut juger de l'influence qu'exerça le mélос populaire sur l'art de Bartók, ce n'est pas seulement qu'il ait plus ou moins imité, dans ses thèmes, certaines mélodies ou certains types de mélodie populaire, mais encore et surtout qu'il en ait, dans toute sa musique, développé les implications profondes. La mélodie populaire, que Bartók a recréée, a elle-même créé dans une certaine mesure son style personnel : il n'a cessé en réalité de se chercher à travers elle, bien qu'il ait sans cesse élargi l'horizon primitif qu'elle lui offrait. La musique populaire hongroise, idéal de son art savant, lui est un guide et une épreuve. Et il est significatif à cet égard d'observer comment, dans l'emprunt qu'il fait à Debussy de ses procédés harmoniques, c'est la mélodie populaire qui, pour ainsi dire, le protège contre lui-même et préserve son originalité en le contraignant à plier l'impressionnisme aux exigences de son propre style. Le debussysme, chez Bartók, fut la conséquence directe du folklorisme. Debussy lui révéla le sens des accords en soi, libérés des chaînes de la structure tonale; il lui suggéra l'idée d'une harmonie s'organisant selon une perspective modale, — d'avance accordée au modalisme du folklore. Bartók est donc à l'aise dans l'impressionnisme dans la mesure où il rejoint le folklore monodique et modal, où il permet, par l'émancipation des accords, de respecter et de souligner la libre mélodie folklorique. Mais le folklore reforme, recrée selon soi l'impressionnisme. Par la puissance élémentaire de son rythme, il refuse et oblige Bartók à refuser la nonchalante arhythmie où se complaît souvent l'impressionniste. Et par sa mélodie aux vives arêtes, il repousse les sonorités fluides et insinuantes, servantes trop fidèles du pur plaisir sensible. L'art de Bartók, qui est effort et tension, ne pouvait admettre la détente et la nonchalance debussystes. L'harmonie de Debussy, chez Bartók, change ainsi de nature : ses dissonances ressortent, s'avouent franchement, au lieu de se dissimuler dans le flou des purs

timbres — ce flou qui rendit originairement supportables les conquêtes harmoniques de l'impressionnisme. Et, sous la richesse des ressources sonores, transparait un style ascétique qui toujours contient la jouissance dans de justes limites. Le folklore semblablement le sauve de lui-même lorsqu'il semble céder à la tentation dodécaphonique. Sans doute certaines de ses œuvres témoignent-elles combien fut profonde sur lui l'influence de l'harmonie schönbergienne. Mais pourtant, en ces œuvres mêmes, l'harmonie de Bartók est d'un esprit tout différent, esprit qui se soumet le dodécaphonisme et en définitive l'abolit. Les harmonies de Schönberg, immatérielles et irréelles, semblent de purs phantasmes planant au Ciel des possibles. Les harmonies de Bartók, comme le folklore dont elles sont issues, ont de solides attaches terrestres; réalités sensibles avant tout, elles restent profondément enracinées dans le concret sonore, quelles que soient la hardiesse, la subtilité et la complexité des recherches spéculatives dont elles témoignent. Et ce concret porte inscrit au cœur de lui-même un ordre humain, et en particulier cette finalité dont la modalité et la tonalité sont l'expression. L'univers sonore de Bartók, où abonde la matière chromatique, est d'esprit diatonique. L'ordre modal de l'archaïque chanson populaire hongroise n'est point vaincu par le chromatisme et Bartók ne quitte point l'assise diatonique du folklore, toujours visible par transparence sous l'accumulation des éléments chromatiques. Mais de cette alliance heureuse du diatonisme et du chromatisme vient que la mélodie, que la musique de Bartók, possèdent tout ensemble force et souplesse, richesse et simplicité.

L'harmonie de Bartók n'est pas née d'une spéculation théorique ou d'une liberté créatrice inconditionnée : elle s'est cherchée, découverte et développée à l'intérieur des données mêmes de la mélodie populaire. Les transcriptions que Bartók a écrites pour le piano peuvent être considérées comme des expériences, comme des exercices techniques permettant de poser et de résoudre des problèmes harmoniques originaux. C'est l'harmonie même de Bartók qui naît peu à peu à travers les exigences de l'harmonisation. L'on voit cette harmonie s'éveiller, prendre conscience de soi, s'échapper vers sa liberté, éprouver ses pouvoirs. Après avoir, dans les premières

transcriptions, emprisonné la mélodie dans l'étau de la cadence :

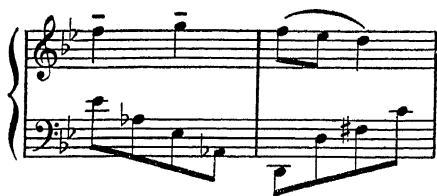


Ex. 1 : *Pour les enfants.*

Elle apprendra à en épouser la courbe et à en faire ressortir la forme — à la soutenir sans l'asservir.

Dans les premières transcriptions, en effet, l'harmonisation nuisait à la liberté de la mélodie en introduisant en elle un élément harmonique contraire à sa nature spécifiquement monodique. Dans les *Chants de paysans hongrois*, l'harmonie sert les desseins de la monodie qu'elle enlace avec souplesse. Les accords se joignent par des liens plus lâches, grâce à quoi se libère l'élan mélodique. Plus lâches sont aussi les liens qui rattachent la mélodie au commentaire harmonique. La cadence desserre son étau : au lieu de suivre pas à pas la mélodie, elle ne la suit plus que de loin afin de la laisser librement s'ébattre et rencontrer ses particulières aventures :



Ex. 2 : *Chants de paysans hongrois.*

Or, cette harmonie souple et mobile, qui semble s'effacer devant la mélodie qu'elle actualise, ce sera précisément l'harmonie originale de Bartók. Cette harmonie, conquise grâce aux tâches d'harmonisation de la monodie populaire, une dernière fois s'y éprouvera en ces transcriptions que sont les *Improvisations sur des chansons populaires* de 1920. L'harmonisation y subit l'influence de l'harmonie originale de Bartók et des libertés que celle-ci a conquises. Harmoniser la monodie hongroise, c'était, pour Béla Bartók, découvrir une harmonie souple et mobile, parce que libérée de la contrainte des lois cadentielles. La monodie, de par cette « amphibologie » qui est en elle et qui constitue un des attraits de la musique modale, répugne à l'harmonie classique. Pour respecter cette « amphibologie », Bartók devait adopter une harmonie nouvelle.

Cette harmonie, quelles en sont les caractéristiques ? Elle est suffisamment souple et complexe pour prêter à des interprétations contradictoires, voire à des contresens. Il semble bien qu'en la musique de Bartók la tonalité cherche à briser ses cadres, à s'élargir jusqu'à se renier et à rejoindre l'atonalisme. L'harmonie de Bartók, c'est le triomphe du chromatisme, fruit de la confusion des tons et des modes, de la brutale hardiesse des altérations et des dissonances. Les accords se dissimulent dans le halo des appoggiatures; les notes étrangères ne sont plus « étrangères », mais, restant irrésolues, elles acquièrent une signification en soi qui affaiblit celle de la tonique. La dissonance, totalement émancipée, se transforme en consonance. Le majeur et le mineur se fondent et s'annihilent l'un l'autre : l'accord de tonique porte simultanément les deux accords des deux modes, c'est-à-dire porte une tierce à la fois majeure et mineure; et,

pour bien marquer son abandon du dualisme, Bartók réduit souvent cet accord à une quinte vide, spécialement en conclusion. Enfin l'harmonie de Bartók ne mêle pas seulement les modes tonaux, mais aussi les modes ecclésiastiques et les tonalités : le bitonalisme lui est familier.

Cette harmonie pourtant, hérissée de perpétuelles dissonances, charriant des accords équivoques, fusionnant les tons et les modes, reste en définitive fidèle à la tonalité. Dans les *Danses roumaines* et les *Improvisations* op. 8, Bartók relâche à l'extrême les liens tonaux. La souveraineté de la tonique, la stabilité tonale, sont menacées ; et la cadence disparaît presque sous la charge des grappes d'appoggiatures irrésolues. Mais l'on n'en discerne pas moins un centre tonal, qui permet un contrôle constant du mouvement harmonique.

En même temps qu'elle autorise l'harmonie de Bartók à se libérer des contraintes de l'harmonie classique, la monodie hongroise d'avance la protège contre un affranchissement excessif. On le voit bien dans les *Improvisations* op. 20. Là où cette monodie gouverne, elle maintient fermement la structure tonale et, contrebalançant le pouvoir destructeur des altérations et des appoggiatures irrésolues, la préserve du danger de dissolution. Inversement, dès que cette monodie n'exerce plus son empire, les libertés harmoniques s'accroissent considérablement. La monodie hongroise a fait sentir à Bartók les nécessités essentielles du discours musical, que les musiques primitives et les folklores manifestent en leur pureté. Et, comme Hindemith, il a distingué en la tonalité ce qui est l'expression des catégories fondamentales de la pensée musicale de ce qui n'en est qu'une réalisation contingente et provisoire.

Le devenir musical reçoit son intelligibilité des lois cadentielles qui règnent sur la monodie exotique et folklorique comme elles règnent sur notre musique occidentale. Mais il est évident que ces lois n'ont pas en la monodie cette rigueur qu'elles ont reçue dans la musique harmonique. Chez Bartók la cadence perd de son énergie. La force contraignante de la cadence dérivait, en effet, dans la tonalité traditionnelle, de l'importance qu'y revêtent la sensible et ce rythme de tension et de détente qu'elle suscite ; elle se trouvait liée au dualisme, qui développait la perception dynamique de la forme sonore et nous

habitua à écouter la musique comme le symbole d'un jeu de forces, régi par l'alternance des tensions et des détentes. Or, ce dualisme et le principe de sensible sont étrangers à la monodie primitivement pentaphone des Hongrois comme aux modes ecclésiastiques, qui jouent aussi un si grand rôle dans l'harmonie de Bartók. L'on conçoit donc que cette harmonie modale ne laisse plus subsister qu'une cadence affaiblie. Mais cette cadence (que la musique de Bartók élargit et assouplit) ne s'efface cependant jamais entièrement : elle est toujours l'essentiel principe de liaison des accords — qui maintient la cohérence du développement harmonique et empêche la forme musicale de glisser dans un devenir amorphe. Bartók essaie d'ailleurs de renforcer, par d'autres moyens, la cadence harmoniquement affaiblie : c'est ainsi qu'il fait grand usage de pédales de toutes sortes (voir ex.2), que la tonalité classique employait déjà pour relier les accords les plus disparates.

Bartók, en sa musique, ne quitte pas les assises fondamentales de la mélodie populaire hongroise, alors même qu'il semble l'oublier. Et c'est par sa médiation qu'il accepte la tonalité au sens large comme loi intangible de la pensée musicale. De ce point de vue, la mélodie populaire remplit une mission qui, de loin, la déborde : elle défend Bartók de l'abandon au pur chromatisme et le retient sur la pente de l'atonalité.

L'évolution harmonique de Bartók peut paraître assez sinieuse. Mais, à travers ses audaces et ses revirements, ses expériences tonales et atonales, il poursuit un but unique : l'élargissement de la tonalité dont il ne veut ni accepter la forme traditionnelle ni renier les principes fondamentaux. Dès ses premières œuvres, Bartók s'efforce de se délivrer des contraintes de la tonalité classique ; il explore l'univers sonore et découvre de nouveaux faits harmoniques, mais très divers sont les procédés par lesquels il s'en empare. Et il lui faudra vingt ans pour plier à un ordre et ramener à l'unité ce qui n'était d'abord que diversité anarchique de faits et de procédés singuliers, pour rendre la forme tonale docile à ce qui semblait devoir la détruire — pour réinventer la tonalité. Peu à peu, l'assouplissant, la recréant à la mesure de sa sensibilité auditive, Bartók, au terme de son évolution, nous livre la tonalité élargie, système achevé qui sauve en les domp-

tant ses découvertes harmoniques. L'harmonie bartokienne en définitive s'affirme tonale, sans pour autant revenir à l'ancienne tonalité et renier les libertés conquises. Cette harmonie possède à la fois richesse et agilité, se soutenant mutuellement. Conservant la tonalité, Bartók conserve la modulation. Mais la complexité de l'échelle et la polyvalence des accords permettent à l'harmonie une soudaineté de modulation et une liberté de mouvement que lui interdisait la tonalité traditionnelle. L'harmonie de Bartók, c'est l'atonal maîtrisé par le tonal.

LE CHROMATISME

Sur le chromatisme de Bartók règne un « diatonisme latent » qui le soumet. Loin d'être en effet un principe souverain, l'échelle chromatique est chez lui un produit dérivé d'une synthèse des modes. Si l'on construit, à partir d'une même fondamentale, les différents modes d'église, de leur union résulte une échelle chromatique : telle serait l'échelle chromatique de Bartók. Mais Bartók n'utilise pas en général la totalité de l'échelle chromatique que lui livre la synthèse des modes, il se contente la plupart du temps d'en associer deux ou trois ; et c'est ce qui différencie son chromatisme du chromatisme intégral de Schönberg, chez qui l'ensemble des douze sons de l'échelle chromatique ne quitte jamais la scène harmonique et mélodique. Le modalisme de Bartók supprime la notion de sensible et confond les modes majeurs et mineurs. Mais, pour neutre qu'elle soit, la tonalité de Bartók n'en existe pas moins. Même dans ce chromatisme complet qui dérive de la synthèse totale de tous les modes, le son fondamental et la quinte conservent intacte leur fonction de tonique et de dominante. Ainsi subsistent en la mélodie des centres de gravité, des prévalences, où réside l'essence même de la tonalité.

Le chromatisme dérive aussi d'une autre source : du style altéré, que Bartók conduit à ses ultimes conséquences. A la place du mélange des modes engendrés à partir d'un même son fondamental, le champ harmonique se trouve alors régi par le mélange de tonalités de toniques différentes. Et la synthèse des modes s'efface au profit d'un mode dominant.

De toutes manières, l'échelle chromatique n'est pas un

point de départ, mais un point d'aboutissement. Bartók lui-même déclare que règnent sur sa musique des « sons dominants » de « hauteur constante », auxquels est confiée la mission de conférer une forme et une hiérarchie à sa syntaxe. Il est donc en opposition absolue avec Schönberg, dont le chromatisme ignore tout centre de gravité et admet l'équivalence des divers sons de sa série complète.

Le chromatisme de Bartók pouvait sembler frôler l'atonalisme; mais ce n'est qu'une apparence. Et il faudrait ainsi rapprocher le chromatisme de Bartók de celui de Hindemith plutôt que de celui de Schönberg. Chez Bartók comme chez Hindemith, l'échelle chromatique n'est pas posée dans l'absolu : elle enrichit le domaine des possibilités harmoniques, mais n'est posée que par rapport aux lois tonales auxquelles elle reste toujours soumise. Mais si Bartók et Hindemith repoussent l'atonalité, il subsiste pourtant entre eux une différence essentielle. Hindemith, comme Schönberg, admet l'équivalence des douze sons de l'échelle chromatique : il n'y a donc pas chez lui de « diatonisme latent »; mais il n'y a pas non plus d'atonalisme, car l'échelle chromatique, au lieu d'être posée en soi, est déduite de fondements harmoniques naturels, de sorte qu'elle se trouve légitimée harmoniquement.

Enfin, les innovations harmoniques de Bartók ne sont pas nées, comme celles de Hindemith et de Schönberg, d'une spéculation théorique, car elles ne sont que le naturel prolongement d'une réflexion sur les données du folklore hongrois. Bartók a le goût du concret. Il ne cherche point à s'en évader, à l'esquiver, pour créer, gratuitement, de l'entièrement nouveau. Ce sont des problèmes d'harmonisation qui ont donné l'éveil à sa spéculation harmonique. Et c'est parce que ses audaces sonores sont la réponse à des problèmes concrets et se trouvent étayées par le chant populaire que nous les admettons si volontiers. Bartók ne fait pas table rase : il ne cherche qu'à parfaire ce qui existe déjà, en s'y appuyant, en y puisant élan et inspiration. Non point seulement dans le domaine harmonique, mais aussi dans le domaine formel et structurel, il s'insère dans l'évolution de la musique.

LA STRUCTURE FORMELLE

Le folklore hongrois livrait à Bartók son chant et son rythme; il l'incitait à la recherche d'une nouvelle harmonie et le guidait dans cette recherche. Mais il ne pouvait l'aider, semble-t-il, dans la construction, la composition de sa musique. Bien plutôt pouvait-il lui être un sérieux obstacle. Et le singulier mérite de Béla Bartók est justement d'avoir concilié ce qui était apparu jusqu'alors comme inconciliable : la mélodie populaire et le développement savant, d'avoir suivi et uni dans son œuvre les deux penchants de sa nature, que séduisaient également la musique la plus spontanée et la musique la plus élaborée — le folklore et Beethoven.

Deux musiciens aussi différents que Stravinsky et Schönberg ont condamné le folklorisme, estimant que les mélodies populaires n'offrent point une matière thématique assez docile pour se plier aux buts « compositionnels » d'un musicien moderne, et répondre à son exigence d'une forme complexe et rigoureuse. Glinka déjà parlait dans l'une de ses lettres des difficultés qu'il rencontrait à développer des chants populaires dans *Tarass Boulba*. Et la musique russe, pour une grande part, atteste et confirme ce qu'elle tente de dissimuler : l'incompatibilité de la chanson populaire et du développement symphonique, puisqu'elle remplace le développement par la variation, qui est une forme de la répétition. Mais quelle est cette incompatibilité ? Et comment Bartók, seul peut-être d'entre tous les musiciens, a-t-il su réconcilier le folklore et la forme ?

Le thème de l'œuvre musicale exprime la loi même de son devenir. C'est lui qui confère l'intelligibilité à sa forme. Mais l'œuvre musicale ne saurait se réduire à ce thème qui l'organise : il faut que ce thème se développe, c'est-à-dire engendre, à son image, la forme temporelle de l'œuvre. Or il est des thèmes qui, par nature même, sont rebelles à leur propre développement; et ce sont les plus beaux, les plus vivants, ceux où s'exprime un devenir complet, où le temps musical semble épuiser d'un trait tout son élan. Ces thèmes sont en vérité des mélodies, proclamant leur autonomie et leur suffisance. D'autres thèmes, par contre, qui ne possèdent aucune

valeur intrinsèque et présentent un caractère abstrait et schématique, se montrent favorables à leur développement, sans doute parce qu'en leur abstraction même, ils sont dociles à l'activité constructive et disponibles pour toutes les métamorphoses. Ce sont là les thèmes véritables.

La mélodie est plus qu'un thème : le substitut de l'œuvre musicale, le raccourci intense de sa vie temporelle totale; non pas seulement la loi de la musique, mais la musique même. Le thème, privé d'autonomie et de suffisance, annonce et appelle son développement; n'étant point, comme la mélodie, musique complète, il doit péniblement, lambeau par lambeau, construire l'œuvre musicale. Le thème, toujours plus bref, plus schématique que la mélodie, doit être en un sens étranger et transcendant au développement dont il est la source et la loi permanentes. Plutôt qu'une réalité, il faut qu'il soit la possibilité même de son propre développement, afin que le devenir musical soit homogène. Et c'est pourquoi des musiciens de type constructiviste, comme Bach et Stravinsky, préfèrent souvent les thèmes les plus courts et les plus neutres, dont l'inachèvement même suscite le développement qui les achève. La mélodie, par contre, parce qu'elle est douée d'une vie autonome, rend son développement malaisé : lorsqu'une belle mélodie s'achève, il semble que tout soit dit et que tout ce qui lui succède ne puisse être qu'adjonction arbitraire et superflue. Elle nous a d'ailleurs rendus exigeants, et son développement a bien des chances de nous décevoir. En elle un devenir naît, croît et s'achève, elle est une courbe temporelle complète; et son développement apparaît pour ainsi dire inutile en ce qu'elle est déjà par elle-même un développement, au sens profond, où se trouve capté le déploiement même de ce devenir que l'œuvre musicale a pour fin d'évoquer.

Or n'est-ce point de cette antinomie de la mélodie et du thème que vient la difficulté pour la musique savante d'utiliser la musique populaire? La musique populaire, c'est la mélodie, au sens le plus plein, la mélodie nous persuadant qu'elle se suffit et qu'elle est la musique même. Comment ne refuserait-elle pas de se plier au développement savant d'une œuvre musicale animée de ses desseins propres? Bien des symphonies, inspirées du

folklore, ne sont que des symphonies *sur* un thème populaire — auquel le développement savant reste étranger et extérieur. La mélodie populaire ne saurait être un thème véritable; et c'est pourquoi, dans la musique populaire, elle est l'œuvre entière et, une fois terminée, n'a plus que la ressource de se répéter, de se succéder indéfiniment à elle-même.

Mais la mélodie ne peut-elle se transformer en thème ? Bartók résout ce problème que l'on croyait insoluble. Au lieu de prendre pour thèmes des mélodies hongroises données, Bartók, comme l'on sait, les reconstruit selon les nécessités du développement. Il en fait des thèmes véritables, mais qui conservent pourtant du chant hongrois les intonations et le rythme intime. Dans de tels thèmes en vérité, ce chant se réduit à son principe et à son essence. C'est une stylisation qui confère tout ensemble vigueur et souplesse, où le singulier à la fois s'approfondit et s'universalise. Le mouvement qui porte Bartók du folklore subi au folklore recréé est ascèse vers l'universel — au royaume de la forme. En réinventant le folklore, Bartók pénètre jusqu'au processus qui l'engendre, il fait ainsi jaillir la musique savante des profondeurs de la musique populaire. Ce n'est plus union extrinsèque et précaire du folklore et de la forme, mais fusion de leurs sources mêmes, où s'abolit leur conflit. Bartók ne fait pas de symphonie *sur* un thème hongrois. Le développement n'est point répétition à peine voilée : il est homogène au thème dont il perpétue l'esprit, pour être né des mêmes énergies que lui.

A ces énergies la forme beethovénienne offre ses cadres, lesquels en recevront une vie neuve. L'art du développement, chez Bartók, s'inspire en effet, comme lui-même l'a reconnu, de Beethoven. Et l'antinomie qui semble exister entre les deux aspects de la musique de Bartók — son côté beethovénien et son côté populaire — n'est que dans nos concepts, non point dans sa musique même. Pour savante qu'elle soit, la forme n'est jamais chez lui construction pure, schéma mécanique s'imposant de l'extérieur et par violence à une matière sonore qui n'y était point prédisposée. Matière et forme ne font qu'un, car elles jaillissent indivisiblement d'un même processus. Et ce qui commande le développement, ce n'est point la rigidité de la cadence ou d'une quelconque

formule préétablie, mais le libre déploiement des énergies rythmiques, mélodiques et harmoniques qui le font à l'image d'une libre mélodie. C'est pourquoi, malgré sa rigueur formelle, le développement de Bartók possède souvent une allure imprévisible et presque rhapsodique. Ainsi se trouve sauvée, en l'art savant de Bartók, la spontanéité même d'une musique populaire.

Si Bartók s'inspire de Beethoven, il retient précisément de sa technique ce que celle-ci contenait de plus vivant, non pas le statisme des symétries, mais le dynamisme du développement. Or, prolonger une mélodie populaire conformément à cet élan spontané qui s'y exprime, n'était-ce pas actualiser en leur plénitude les forces originales du « développement » musical, ce libre déploiement qui est en lui ? La musique de Bartók est musique du devenir, mais d'un devenir intelligible. Partout y règne l'« esprit de développement », une continuité subtile et non une rationalité schématique. Et si l'influence de Beethoven sur Bartók fut décisive, celui-ci n'emprunte à celui-là que ce qui était conforme à l'esprit de sa propre musique. De Beethoven il ne retient que le dynamisme de sa forme, ce par quoi Beethoven échappe déjà à la symétrie classique. Délaisant la forme statique, qui réside en le retour périodique d'éléments réguliers et stables, Bartók se tourne vers la forme dynamique, irrégulière et mouvante, forme nourrie de l'imprévisible de la durée.

Et il est par là fidèle aux implications intimes du chant populaire hongrois. C'est Bartók lui-même qui nous apprend que les mélodies populaires hongroises les plus anciennes — c'est-à-dire, selon lui, les plus authentiques — obéissaient presque exclusivement à ce qu'il appelle des « structures non architectoniques » ou « asymétriques ». La mélodie hongroise ancienne répondait en effet aux schémas A-B-C-D, A-B-B-C, A-A-B-C (Béla Bartók, *Hungarian Folk Music*, p. 21), tandis que la mélodie hongroise moderne, de structure « symétrique et architecturale » répondrait aux schémas A-B-B-A, A-A-B-A (*ibidem*, p. 31). Ainsi donc la musique populaire hongroise la plus ancienne réproue le statisme — tout comme l'art savant de Bartók.

Le secret de cette vie spontanée qui anime chez Bartók les formes les plus traditionnelles émane de la préva-

lence qu'il accorde à l'esprit de développement, qui par tout vient défaire le schématisme des symétries et imprimer aux formes statiques l'élan même du devenir. La forme lied, avant lui figée en d'abstraites symétries, permet maintenant aux forces mélodico-harmoniques de se développer comme leur énergie propre le leur commande. La reprise devient une variation libre, dont la structure est une des originalités les plus caractéristiques de Bartók; or cette structure obéit au même principe que le développement dans la sonate beethovénienne, principe dynamique qui entraîne le thème hors de ses implications immédiates. Ainsi cette musique savamment construite, et qui ne s'abandonne pas à une fantaisie arbitraire, s'ordonne cependant selon l'idée même de devenir, exprime ce devenir plus nécessaire à l'œuvre musicale que le thème qui l'organise. Car si l'œuvre musicale naît de son thème, elle est aussi une libre improvisation sur ce thème, un « développement » au sens profond du mot, c'est-à-dire un déploiement novateur, complice de la durée créatrice.

Dans les *Improvisations sur des chansons populaires* se manifeste l'essence même de l'art de Bartók, qui retrouve le spontané par la médiation de la forme. Il est une musique improvisée, qui est la notation des démarches spontanées du musicien; cette spontanéité psychologique, Bartók la repousse. L'« improvisation » est musique du devenir — d'un devenir reconquis au terme d'un achèvement structurel. La spontanéité quasi populaire de la musique de Bartók dérive précisément de la délicatesse de ses articulations logiques. Les *Improvisations* sont des variations sur des thèmes populaires. Mais Bartók ne se borne pas à juxtaposer ces variations, il les relie par des transitions qui les intègrent dans une continuité. Construites sur les données rythmiques et mélodiques du thème, elles éveillent l'attente de sa prochaine réapparition, et, nous éloignant tout d'abord de lui, nous reconduisent vers lui et vers sa renaissance. Dans l'*Improvisation* n° 6, la première variation est précédée d'une introduction qui l'annonce : la forme mélodique émerge du libre jeu des forces thématiques, de sorte que nous assistons pour ainsi dire à l'acte même de sa création. Et de même que nous voyons naître la mélodie, nous la voyons mourir à la fin de la dernière variation,

c'est-à-dire perdre progressivement sa forme et se dissoudre dans l'indétermination du devenir pur.

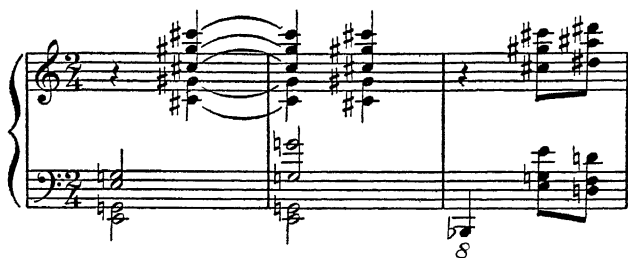
Développement d'un motif d'allure folklorique
Sonate pour piano (1926).



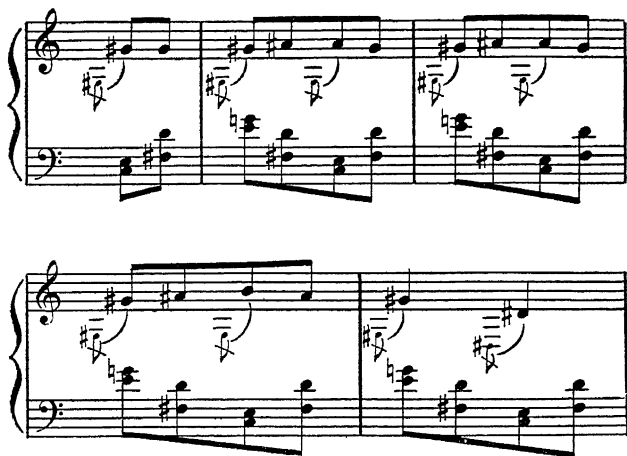
Thème : mes. 14-18.



Développement-exposition : mes. 44-49.



Développement-exposition : mes. 55-59.



Développement-exposition : mes. 79-82.



Développement proprement dit : mes. 135-139.

Ex. 3

Partout, en l'œuvre de Bartók, c'est la victoire de la forme dynamique sur la forme statique, de la durée créatrice sur le schématisme. De ses premières œuvres jusqu'à ses dernières, Bartók poursuit la construction de cette forme dynamique qui lui est propre : dès la *Suite* op. 14, il relie les pièces qui la composent dans une même courbe qui d'abord lentement s'élève vers son sommet et ensuite brusquement retombe. Et ce même élan qui les traverse toutes, les arrache à leur existence séparée, à leur équilibre statique, pour les insérer dans un ensemble dynamique et vivant. Bartók recrée les formes traditionnelles et parvient à leur donner un contenu spirituel tout différent de celui qu'elles possèdent d'ordinaire : les développant au-delà de leurs possibilités naturelles, il leur fait dire le contraire de ce qu'elles avaient coutume de dire. La forme rondo, forme périodique et symétrique par excellence, se complique et s'assouplit, passe de la juxtaposition au déploiement. Bartók n'accepte jamais la raide facilité du schéma A-B-A. La reprise est un renouvellement et non une redite : amplifiant ou amoindrissant, elle nous entraîne vers l'avenir au lieu de nous replonger dans le

passé. D'autre part, il intercale entre la partie médiane et la reprise une zone de transition qui a pour objet de briser le statisme des symétries, par un appel aux forces vives du devenir. Dans la troisième *Burlesque*, cette zone de transition dépasse même par son étendue celle des deux autres parties ensemble. Et l'œuvre entière semble oublier le thème qui l'inspire pour s'identifier au devenir qui en jaillit.

Ce dynamisme de la forme — après s'être affirmé en de courtes pièces — s'affirmera de manière éloquente et grandiose en la *Sonate* pour piano de 1926. Cette sonate a trois parties; mais ces trois parties se trouvent prises dans un même dessin dynamique qui les assemble en une courbe tour à tour descendante et ascendante. La forme sonate, traditionnelle depuis Beethoven, n'est plus entre les mains de Bartók une formule vide que la pensée musicale emplit après coup d'un contenu, l'union de la forme et du contenu restant extérieure et ne constituant pas un être réel et vivant. En repensant la sonate, en lui insufflant la neuve énergie du folklore, Bartók redonne vie à ses cadres usés, de sorte que forme et contenu se rejoignent maintenant en une unité indivisible. Si l'on analyse, par exemple, le premier mouvement de cette sonate, l'on constate qu'un principe dynamique règne sur son ensemble comme sur ses différentes parties. Exposition, développement et reprise ne valent que l'un par l'autre, par leur insertion dans le courant total qui les parcourt et les unit dans un même devenir — courbe dynamique descendante, réalisée par la progressive diminution d'ampleur des parties successives. L'exposition est loin d'être une simple « exposition » du thème : elle le développe déjà (voir ex. 3), principe que Bartók emprunte à Beethoven; ainsi les énergies du devenir affirment dès l'exposition leur suprématie sur l'élément géométrique. Cette suprématie, Bartók l'affirme encore d'une autre manière, selon un procédé cette fois original et bien à lui : une introduction précède le thème et l'annonce, grâce à sa parenté avec lui. Et en cette introduction, les énergies du devenir s'actualisent en leur pureté, hors de ce thème qui ne les stabilise que provisoirement. Ainsi le thème ne s'impose plus à l'auditeur comme un donné brut, mais nous participons à la démarche même par laquelle le musicien l'engendre. Et

nous consentons d'autant plus aisément à lui que nous participons à l'acte qui l'a créé :



Ex. 4 : *Sonate* de 1926 : mes. 1-5.

Il faudrait donc dire que, dans l'exposition, le thème n'apparaît plus enfermé en lui-même, mais ouvert sur les énergies dont il jaillit et qui s'y incarnent, de sorte que l'accent se trouve déplacé du thème lui-même sur le pur pouvoir de déploiement qu'il porte en lui.

Ainsi, dans le domaine des formes, l'originalité de Bartók est encore le fruit d'une évolution créatrice. Bartók s'appuie sur une forme existante pour la modeler selon lui-même; il y décèle — ou y suscite — des possibilités neuves qu'il conduit jusqu'à leur accomplissement. Et le résultat, comme dans le domaine harmonique, n'en est pas moins audacieux pour avoir été lentement et patiemment conquis. L'œuvre musicale vit du conflit et de l'union de la forme et de l'élan du devenir : sans leur tension et leur rencontre, elle perd son sens, car il n'est de durée vivante que par la forme — et contre la forme. Mais chaque musicien résout de manière originale l'antinomie du devenir et de la forme, en assemblant selon des proportions diverses ces deux aspects contraires du temps musical. Certains optent pour une musique thématique, où l'élan du devenir est le serviteur et même parfois le prisonnier du thème,

tandis que d'autres, qui cherchent à exprimer en sa pureté cet élan du devenir, optent pour une musique athématique. Mais le singulier mérite de Bartók est d'avoir su unir et équilibrer ces deux aspects contraires de la forme musicale, et d'avoir su faire de la sonate, symbole même de la forme symétrique et statique, la servante d'une musique du devenir.

Excellentes sans doute sont les raisons qui ont conduit Schönberg aussi bien que Stravinsky après 1920 à repousser le folklore. Il n'en reste pas moins que l'œuvre de Bartók les réfute. L'on contestera peut-être la solidité de la synthèse qu'il opère d'une monodie archaïque et d'une harmonie audacieusement moderne, à certains égards si lointaines, techniquement et spirituellement. Mais combien cette dramatique tension entre le produit spontané de l'instinct populaire et les artificieux détours dont, pour s'en emparer, doit user le musicien moderne, combien ce folklore reconquis de haute lutte confèrent une intense expression à la musique de Bartók ! N'est-ce point ici comme la nostalgie du paradis perdu, et le symbole du désarroi et du désordre du monde contemporain où l'art n'ayant plus sa place naturelle, la naïveté — l'authenticité peut-être — est interdite à l'artiste ?

Bartók, chez qui revivent dans toute leur force les plus primitifs et barbares pouvoirs du folklore, est, au sens plein, un musicien du ^{xx}e siècle, conscient jusqu'à l'angoisse de tous les problèmes qui ont stimulé la création musicale de Debussy à Stravinsky et à Schönberg. A ces problèmes, Bartók cherche comme expérimentalement la solution, interrogeant le folklore, recréant selon lui et selon soi les divers langages de la musique contemporaine pour en éprouver la validité.

Son but essentiel était de recréer l'art musical, sans en renier les raffinements formels, lentement obtenus, ni les plus récentes conquêtes sonores, à partir des pouvoirs rythmiques, mélodiques et harmoniques de l'originel folklore hongrois. Il était convaincu qu'il lui fallait d'abord assimiler le chant de sa race avant d'atteindre à un message plus général, et creuser assez profond dans le concret pour y trouver les sources vivantes de l'universel. L'un par l'autre se réalisent chez Bartók le folklore et la forme. Le folklore ne se renonce pas :

il s'ouvre pour accueillir toutes les ressources que la musique accumula au cours de l'histoire. Et par lui la musique savante, opprimée par un trop long passé, recouvre des forces neuves, une nouvelle jeunesse.

Bartók, par son œuvre, a prouvé la justesse du postulat initial et fondamental de toute sa vie créatrice : que le chant du peuple, épuré, retrouvé dans sa fraîcheur rythmique et modale originelle, peut régénérer la musique. Défiguré, falsifié par les erreurs romantiques, le folklore ne pouvait accomplir sa mission salvatrice. Il lui fallait d'abord se purifier et reprendre contact avec ses sources vives pour pouvoir s'unir de l'intérieur à la technique moderne et, ce faisant, l'étayer et la vivifier. Bartók dès l'abord le comprit; et l'énorme travail du musicologue trouve sa justification et sa récompense éclatantes en l'œuvre du musicien.

Le folklore aide Bartók à sortir de l'impasse technique et esthétique où était parvenue la musique contemporaine. Pour les problèmes les plus aigus, il suggère une solution. Il offre la modalité qui à la fois libère et règle; il enseigne la primauté du rythme et de la mélodie, où s'incarnent les pouvoirs profonds du geste et du chant; et il transmet, à qui le pénètre, l'élan même dont il dérive. En réinventant le folklore, Bartók retrouve, en même temps que les sources de la musique populaire, les sources de toute musique. En lui les données folkloriques se changent en leurs actes créateurs. Il capte les plus intimes pouvoirs du rythme et de la mélodie. Le rythme lui apporte infiniment plus que ses particularités formelles : un dynamisme constructeur de toute sa musique. De même la mélodie lui communique ses schèmes sous-jacents, ses forces linéaires qui l'entraîneront vers la redécouverte du contrepoint. Et son harmonie même n'échappera pas à l'influence du geste et du chant; et ce sont eux qui détourneront Bartók de la tentation dodécaphonique vers une affirmation instinctive de la tonalité, qui créeront toujours dans sa musique des pôles qui l'orientent et la finalisent.

En définitive la métamorphose du folklore chez Bartók aboutit à la suprématie de la forme, non point de la forme pour la forme, mais de celle qui est glorification des plus purs pouvoirs par lesquels la musique s'engendre. Les impulsions de la spontanéité populaire,

sans rien perdre de leur dynamisme, deviennent forces consciemment constructrices. Primitif demeure l'élan qui anime chez Bartók les formes les plus raffinées. Parce que la musique chez lui reprend contact avec ses origines, ce qui tendait à n'être plus que formule redevient forme vivante. En captant les pouvoirs mêmes d'où le folklore est issu, Bartók retrouve et renouvelle Beethoven et Bach. Il est délivré des systèmes; chacun, il les recréera selon soi et pour son propre usage. De l'intérieur il reconstruit les styles et les formes; il peut marier le contrepoint de Bach et la forme beethovénienne, équilibrer harmonie et mélodie. Car tous les aspects de la forme jaillissent d'un centre unique, du pur mouvement d'où naît toute forme. Si dépouillée soit-elle, la forme, chez Bartók, est expressive et persuasive parce qu'elle émane du geste et du chant, et reste toute proche des énergies formatrices.

La synthèse que Bartók édifia du folklore et du modernisme, en plus de son intrinsèque beauté, ne fut pas vaine historiquement. Fécondes et régénératrices furent les énergies rythmiques et prétonales qui sommeillaient dans le folklore. Mais seul pouvait les éveiller un Bartók.

Et le signe même de la réussite de son dessein, c'est que son œuvre ait pu assembler les deux aspects contraires de la musique, que la modernité ait été confirmée, non détruite, par l'archaïsme; c'est que le folklorisme lui ait permis de repenser les styles, d'expérimenter et d'évaluer les techniques les plus hardies, d'enrichir et de reformer le langage de la musique occidentale, de lui apporter des forces et des formes neuves. Par Béla Bartók, le folklore hongrois crée la musique hongroise, et l'âme singulière d'une patrie s'exprime en une langue universelle venant rejoindre l'universelle musique et s'intégrer à son histoire.

SA VIE

De la vie de Béla Bartók, nous devons nous borner à dégager les traits susceptibles d'éclairer son art, et les étapes essentielles permettant de dessiner la courbe de son évolution créatrice.

Béla Bartók est né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós, dans le district hongrois de Torontal, où son père était

directeur de l'École d'agriculture et sa mère institutrice. Ses parents étaient tous deux musiciens. De bonne heure sa mère lui donne des leçons de piano et il s'essaye à la composition. En 1891, il fait ses débuts en public comme compositeur et comme pianiste.

Une nouvelle période de sa vie commence en 1893. Sa mère (son père étant mort en 1889), afin que l'enfant puisse développer ses dons, vient habiter Presbourg, où la vie musicale était intense. Il y étudie le piano et la composition avec László Erkel, fils de Férénc Erkel, le pionnier de la musique hongroise moderne. Son éducation musicale fut sérieuse et approfondie, mais, comme il était de règle, presque exclusivement allemande. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, il baigne dans l'atmosphère des classiques, de Bach à Brahms, et ses premières compositions trahissent l'influence de ce dernier.

Lorsque Bartók quitte le collège de Presbourg, son ami Dohnányi, qui faisait alors ses études à l'Académie Royale de Musique à Budapest, lui conseille d'y entrer. Comme Dohnányi, il y travaille le piano avec Thomán, élève de Liszt, et la composition avec Koessler, musicien allemand qui s'était intéressé à la musique hongroise et dont Zoltán Kodály devint l'année suivante (1900) l'élève. Cependant Bartók prend part ardemment à la vie musicale. Il élargit son expérience en se familiarisant avec Wagner et Liszt. C'est alors qu'il se libère de l'influence de Brahms; mais il ne trouve ni dans Wagner ni dans Liszt quelque fondement stable sur lequel bâtir. A cette époque il semble que la science scolaire ait brisé sa spontanéité créatrice. Il délaisse la composition pour s'adonner au piano. Non seulement il devient un grand pianiste, mais il invente, dans son jeu et dans sa musique, un nouveau style pianistique. Ce style est le triomphe du rythme et de l'accent; il est fait de sécheresse nerveuse, de précision aiguë et presque cruelle — aussi bien dans le *legato* que dans le *faccato* — et de ce fameux *martellato* où se dévoile toute l'esthétique moderne du piano, transformé d'instrument chantant qu'il était pour les romantiques en instrument à percussion. Le piano, de plus, chez Bartók comme chez Debussy — et la plupart des modernes — est par excellence l'instrument des expérimentations dans le concret sonore, et se trouve à l'origine des plus audacieuses conceptions harmoniques.

Bartók quitte l'Académie Royale en 1903 et, la même année, écrit sa première grande œuvre orchestrale, la symphonie *Kossuth*, toute vibrante de l'enthousiasme révolutionnaire qui anime alors la Hongrie. En 1904, c'est la première audition à Budapest du poème symphonique de Strauss *Ainsi parla Zarathoustra*, qui fit sur Bartók une impression profonde. Mais tout ce que pourront lui enseigner les compositeurs étrangers ne sera qu'un moyen pour lui d'accomplir ce qui est désormais l'idéal de sa vie créatrice : la création d'une musique authentiquement hongroise. Bartók entreprend alors ses recherches folkloriques qu'il poursuivra toute sa vie. C'est d'abord la musique populaire moderne qui le retient; mais bientôt, avec Kodály, il se révolte contre la vision romantique et conventionnelle de la musique populaire et décide d'effectuer une investigation approfondie de l'authentique folklore là où il vit encore, c'est-à-dire dans la tradition orale des paysans. Il découvre ainsi le vaste domaine de la musique paysanne, l'archaïque et pur folklore. Il savait que le style csárdás, pseudo-hongrois, des compositeurs dilettantes conduisait à une impasse; il comprit que la musique tzigane était une corruption du folklore hongrois authentique, et sa croyance se confirma que la musique hongroise pouvait être régénérée par la musique paysanne.

Il est superflu d'insister sur la signification et l'importance des travaux folkloriques de Bartók. Ses publications en la matière font autorité, en particulier *Hungarian Folk Music*; de plus, par ses enregistrements, ses notations et transcriptions, il a pu sauver d'innombrables mélodies qui auraient été à jamais perdues. (Bartók a rassemblé en tout plus de six mille chants magyars, slovaques, transylvains et roumains.) Enfin l'impulsion était donnée à la recherche folklorique, non seulement en Hongrie mais aussi à l'étranger. Bartók a consacré peut-être autant de temps à ce labeur anonyme, accompli dans un esprit scrupuleusement scientifique, qu'à ses compositions. Il est vrai que ces études folkloriques n'étaient point vaine curiosité de chercheur, mais que le compositeur y puisait le plus intime de sa force créatrice.

Peu à peu la personnalité de Bartók s'affirme, se libère des traditions de Erkel et de Liszt et d'un certain

hungarisme tzigane. Son invention s'enrichit et il forge une technique neuve pour élaborer la matière thématique abondante et nouvelle qu'il a rassemblée.

En 1907, Bartók prend son poste de professeur de piano à l'Académie de Budapest; il commence à s'intéresser à la musique des Slovénes et des Roumains. Sur le conseil de Kodály et sans négliger ses recherches folkloriques, il se familiarise avec la musique occidentale moderne, en particulier avec Debussy chez qui il découvre non seulement l'échelle par tons entiers, mais aussi l'échelle pentatonique, la plus répandue dans la musique paysanne hongroise. De plus, il n'est pas insensible à l'exemple que lui donne le folklorisme de Stravinsky, qui stimule et confirme son désir de libérer la musique hongroise de l'intellectualisme germanique.

Cependant l'art de Bartók ne recueillait pas l'approbation et le succès qu'il méritait. Bartók avait à faire face à cette opposition que rencontre tout artiste original, opposition d'autant plus violente que le public hongrois était resté étranger aux récents développements de l'art musical en Europe occidentale, c'est-à-dire à la musique moderne. Pour éduquer le public hongrois, il fonda, en 1911, avec Kodály, une Nouvelle Société Musicale Hongroise; mais ils n'eurent que des déboires et durent abandonner l'entreprise. Leur consolation fut de poursuivre leurs recherches folkloriques. En 1913 ils visitèrent Biskra et rapportèrent de leur voyage deux cents chants arabes.

Cependant l'année 1917 marque un revirement du public hongrois à l'égard de Bartók. C'est dans cette ambiance favorable qu'eurent lieu la première audition du *Prince des bois*, puis, l'année suivante, du II^e *Quatuor à cordes* et du *Château de Barbe-Bleue*, qui connurent un vif succès et imposèrent Bartók comme le plus grand génie musical de la Hongrie. Après la guerre, la renommée de Bartók — comme compositeur et aussi comme pianiste — n'a cessé de s'étendre. En 1940, il part pour l'Amérique, où il devait connaître la gêne et même la misère. Malgré une santé chancelante, il continue de composer. Il meurt en terminant le troisième mouvement de son III^e *Concerto pour piano*, à New York, le 26 septembre 1945.

La vie créatrice de Bartók peut se diviser en trois

périodes. La première période, marquée par la symphonie *Kossuth* (1903), la *Rhapsodie pour piano et orchestre* (1904), le *Quintette avec piano* (1905) et la *I^{re} Suite pour orchestre* (1905), est nationaliste. Bartók s'inspire du folklore pseudo-hongrois typique du xix^e siècle et de la tradition de Erkel et de Liszt, enrichie de la technique de Strauss. Cependant Bartók modèle ses formes à partir d'un matériau entièrement nouveau. Et il n'y a pas trace dans sa musique d'inflexions dialectales; elle est plutôt imprégnée de phraséologie hongroise, et la langue qu'elle parle est à la fois vivante et limpide. Ainsi Bartók déjà réalise ce à quoi s'étaient vainement efforcés les pionniers du nationalisme : la création d'une musique authentiquement hongroise par la fusion du folklore et de la forme occidentale.

Dans la seconde période, son matériau thématique ne lui suffisant plus, Bartók emprunte à la musique paysanne, mais non pas seulement de simples données folkloriques; car il capte les forces mystiques dont elles sont issues (et que l'*Allegro barbaro* de 1911 évoque magnifiquement). En domptant ces forces mystiques, Bartók pourra retrouver et renouveler Beethoven, redécouvrir Bach et un idéal linéaire déjà proclamé par Stravinsky. Cette seconde période est jalonnée par la *II^e Suite pour orchestre* (1905-1907), les *Deux Portraits* (1907-1908) et le *II^e Quatuor à cordes* (1915-1917). Son style nouveau, pleinement développé dans les *Deux Images* pour orchestre (1910) et le *Château de Barbe-Bleue* (1911) apparaît déjà. Après avoir subi l'influence de Debussy et de la jeune musique française, Bartók traverse une phase déjà traversée par Schönberg et Stravinsky : celle de la réaction contre la prédominance de l'harmonie verticale. La mélodie, libérée de toute contrainte, plane librement. Déjà les *Deux Images* offrent une musique linéaire qui est dans la manière des maîtres classiques. L'harmonie de Bartók demeure une synthèse de Debussy, Schönberg et Stravinsky, synthèse dont, à certains égards, le folklore est le centre. Le *Château de Barbe-Bleue* contient encore des traces de Debussy et de Dukas; mais sa déclamation est purement hongroise. Le grand intérêt de cet opéra c'est qu'en lui se réalise pour la première fois un *parlando cantando* spécifiquement hongrois, épousant les intonations et les cadences du parler (à l'image de

Pelléas et Mélisande) en même temps que les inflexions du folklore.

La troisième période commence avec *le Prince des bois* (1914). La maîtrise du folklore aboutit à la maîtrise de la musique pure. La matière folklorique s'amenuise, l'art de Bartók s'universalise. Cette période est celle des III^e, IV^e, V^e et VI^e *Quatuors à cordes* (1927, 1928, 1934, 1940), des deux *Sonates pour violon et piano* (1921, 1922), de la *Sonate pour piano* (1926), des I^{er} et II^e *Concertos pour piano* (1926, 1930-1931). Elle compte les œuvres les plus magistrales de Bartók, celles où se résume et s'accomplit toute son expérience de créateur : *le Mandarin merveilleux* (1919), les IV^e et V^e *Quatuors à cordes*, la *Cantate profane* (1930), et la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936). Bartók tire les ultimes conséquences du développement beethovénien et de la polyphonie de Bach. C'est l'apothéose de la forme. La *Cantate profane* a la structure des cantates de Bach, mais cette structure est revivifiée, revalorisée, par les énergies du folklore. La *Musique pour cordes, percussion et célesta* dévoile en leur pureté les formes primaires qui sont à la source de la musique de Bartók. La pure énergie mélodique se déploie librement, et les thèmes ne sont plus perceptibles. Et la pulsation élémentaire qui suscite et conduit la musique de Bartók apparaît en pleine clarté, du fait que l'exprime en l'isolant un groupe d'instruments à percussion. Dans cette dernière période de l'évolution créatrice de Bartók, il ne s'agit nullement d'un simple « retour » à Bach. Plutôt, en s'approfondissant, l'art de Bartók se recueille sur son principe vital, manifeste son contenu dernier — ce que le folklore lui livra, lui laissa de plus essentiel —, ce pur mouvement qui déjà animait la polyphonie de Bach et qui, chez Bartók, finalement victorieux de l'harmonie, recrée la polyphonie.

Gisèle BRELET.

BIBLIOGRAPHIE

Il faut d'abord signaler les propres travaux de Bartók : pour comprendre l'œuvre du musicien, il est fort utile de connaître l'œuvre du musicologue. Ce sont d'abord les publications sur le folklore :

Chansons populaires roumaines du département de Bihar, Bucarest, 1913.

Hungarian Folk Music, Oxford University Press, 1931.

Parmi les différents articles publiés dans divers périodiques tels « Pro Musica », « la Revue Musicale » et « Etnografia », citons :

Die Volksmusik der Rumänen von Maramures. IV Band der Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, Munich, 1923.

Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Archives Internationales de Musique Populaire, Genève, 1948.

Les publications folkloriques ne doivent pas nous faire négliger les articles que Bartók consacra aux problèmes de la musique moderne dans les « Musikblätter des Anbruch » et dans « Melos ». Le plus important de ces articles est peut-être celui du 16 avril 1920, dans « Melos » : *Das Problem der neuen Musik*, où Bartók prend parti pour Schönberg et discute de « la nécessité de l'équivalence des douze sons dans notre système à douze sons ».

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

COEUROY, A., *Panorama de la musique contemporaine : Béla Bartók et les Balkans*, Paris, 1928.

DYSON, G., *The New Music*, Oxford University Press, 1926.

ERPI, H., *Studien zur neuen Harmonie und Klangtechnik*, Leipzig, 1927.

GRAY, C., *A Survey of Contemporary Music*, Londres, 1924.

Grove's Dictionary of Music, dernière édition, Londres, 1955 (article de J. Weissmann).

MERSMANN, H., *Die Tonsprache der neuen Musik*, Mayence, 1927.

RIEMANN, *Musik Lexikon*, dernière édition, B. Schott's Söhne, Mainz, 1959 (article sur Bartók avec bibliographie).

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Neue Musik*, Berlin et Francfort, 1951.

VIGUÉ, J. et GERGELY, J., *La musique hongroise*, Paris, 1959 (avec bibliographie).

WESTPHAL, K., *Die moderne Musik*, Leipzig, 1928.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, sous la direction de Friedrich BLUME, 7^e livraison, Kassel et Bâle, 1950.

The International Cyclopedia of Music and Musicians, sous la direction d'Oscar THOMPSON, New York, 1946.

Von neuen Musik : Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst, Cologne, 1925.

OUVRAGES D'ENSEMBLE ET ARTICLES

ABRAHAM, G., *The Bartok of the Quartets*, in « Music and Letters », n° 4, 1935.

BRELET, Gisèle, *Béla Bartok. Musique savante et musique populaire*, in « Contrepoints », mars-avril 1946.

BROWNE, A. G., *Béla Bartok*, in « Music and Letters », janvier 1933.

CALVOCORESSI, *Béla Bartok*, in « The Monthly Musical Record », mars, 1922.

DILLE, D., *Béla Bartók*, Bruxelles, 1939 (2^e éd., 1947).

DOWNY, J., *La musique populaire dans l'œuvre de Bartók* (Thèse pour le doctorat ès lettres), Paris, 1956.

DOWNY, J., *Les idées de Bela Bartók sur le folklore* (Thèse pour le doctorat ès lettres), Paris, 1956.

GOMBOSI, O., *Béla Bartók*, in « Musical Quarterly », n° 1, 1946.

HARASZTI, E., *La musique de chambre de Béla Bartók*, in « Revue Musicale », août 1930.

HARASZTI, E., *Bela Bartók. His Life and his Works*, Paris, 1938.

LEICHTENTRITT, *On the Art of Béla Bartók*, in « Modern Music », mars, 1929.

LENDVAI, E., *Le style de Bartók*, Budapest, 1955.

MOREUX, S., *Bela Bartók*, Paris, 1955.

NÜLL, E. von der, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle, 1930.

STEVENS, H., *The Life and Music of Bela Bartók*, New York, Oxford University Press, 1953.

SZABÓLCSI, B., *Bartók, sa vie et son œuvre*, Budapest, 1936.

WEISSMANN, J., *Bela Bartók. An Estimate*, in « Music Review », 1946.

« Revue Musicale », numéro spécial consacré à Bela Bartók (n° 224).

Studia memoriae Belae Bartók sacra, Budapest, Académie des Sciences, 1956.

LE JAZZ

ON commence aujourd'hui à penser que le jazz pourrait bien être l'un des phénomènes musicaux les plus importants de notre époque. Il est extrêmement difficile d'en saisir le sens exact. On a dit que le jazz était la musique des Noirs. C'est vrai; mais c'est insuffisant : depuis longtemps le jazz n'est plus un folklore; il a donné des preuves de son universalité. Aussi bien sa diversité interdit-elle qu'on le saisisse tout d'une pièce. Son histoire se situe très en marge du mouvement musical contemporain, et pourtant l'on trouve, de l'un à l'autre, de mystérieuses correspondances. Au moment où Debussy renouvait le pouvoir du son, « du son en soi », où Stravinsky renouait avec des recherches rythmiques abandonnées depuis le Moyen âge, le jazz s'attachait à donner à ces deux éléments un sens tout nouveau. Avant de le juger, il est nécessaire de retracer son histoire, qui, en quelques dizaines d'années, l'a conduit du folklore vocal le plus simple à des formes d'improvisation et d'écriture instrumentales assez complexes.

LES ORIGINES. LA NOUVELLE-ORLÉANS

L'histoire du jazz s'étend sur un demi-siècle à peine; sa préhistoire, en revanche, remonte aux premières déportations d'esclaves africains en Amérique du Nord. L'homme noir ainsi déraciné ne pouvait conserver intactes ses traditions ancestrales. Son art, à l'image de son mode de vie, fut bouleversé. Dans les premiers temps de l'esclavage, les maîtres interdirent toute réunion : l'ensemble des chants et danses se rapportant aux traditions épiques des tribus, aux rites célébrés en commun, était condamné à disparaître. D'africain, il ne resta que les chants d'amour, de travail et de funérailles, ainsi que certaines incantations (chants *Vaudou*). Un peu plus tard, on autorisa les Noirs à danser, le dimanche,

dans des terrains vagues qui leur furent réservés : le célèbre Congo Square de La Nouvelle-Orléans fut le théâtre de fêtes qui attiraient les curieux et les voyageurs. Ces séances de danse collective où, selon les témoins du temps, les Noirs « entraient en transe », que représentaient-elles par rapport à la tradition africaine ? Rien de plus qu'un souvenir, fort probablement. Elles avaient perdu la plus grande partie de leur sens magique, puisque les Noirs avaient abandonné les croyances de leurs ancêtres pour se rallier au christianisme.

L'évangélisation des esclaves ne date que du début du xix^e siècle. Les Noirs apprirent, de la bouche des missionnaires, des cantiques d'inspiration anglo-saxonne (hymnes wesleyens et méthodistes). Ils ne tardèrent pas à les transformer radicalement par l'usage des procédés hérités de l'Afrique. Ainsi naquirent les *negro spirituals*. Les Noirs connurent aussi, un peu plus tard sans doute, la musique populaire des Blancs. Celle-ci, comme les cantiques, leur proposait un langage relativement complexe, fondé sur des notions qui leur étaient étrangères. Ils ne pouvaient accepter d'emblée ni la polyphonie européenne, régentée par l'accord, ni même une mélodie où alternaient les tons et demi-tons. On s'accorde aujourd'hui à considérer la « gamme du blues » comme le produit le plus typique de leur étonnante faculté d'assimilation déformatrice. Les notes « variables » qui caractérisent cette gamme — troisième et septième degrés mobiles, soit *mi* et *si*, ou *mi bémol* et *si bémol*, alternant dans la gamme d'*ut* — correspondent en effet aux sons que l'on ne trouve pas dans l'échelle primitive à cinq degrés. De même, les Noirs n'acceptèrent le cadre rigide de la mesure à quatre temps que pour en commencer aussitôt la désintégration par la *syncope* (déplacement de l'accent), procédé qu'ils ont en quelque sorte réinventé. Le *blues*, complainte amoureuse où se laisse apercevoir la peine de l'esclave, fut la pièce maîtresse d'un folklore nourri de survivances africaines, mais qui ne ressemblait à nul autre.

Vers la fin du xix^e siècle, les Noirs libérés des villes du Sud, et plus particulièrement les Néo-orléanais, se mirent à participer aux réjouissances musicales à la mode : bals, fêtes champêtres, pique-niques, batailles d'orchestres, défilés. Ce fut, pour eux, l'occasion de

s'initier à la pratique des instruments de fanfare : cornet, trombone, grosse caisse; les cuivres surtout les séduisirent par leur puissance et leur malléabilité, qui les mettait en mesure de prolonger la voix humaine. Les premiers orchestres nègres jouèrent au moins autant de marches militaires et de polkas que de *blues*. Mais ces marches, ces polkas, n'étaient déjà plus tout à fait semblables à celles qu'exécutaient, à la même époque, nos orphéons de village. Le jazz allait venir.

La gestation du jazz n'est pour nous que sujet à hypothèses. Il se fit, insensiblement sans doute, une évolution dans la façon de rythmer les airs de danse, de les « syncoper ». À partir de quel moment ce style déformateur devint-il un style créateur, l'imitation une conception ? Quand les quadrilles se mirent-ils à ressembler à des *blues* ? Quand la tradition vocale prit-elle le meilleur sur le nouveau répertoire instrumental ? Nul ne le sait exactement. C'est pourtant à cette frontière imprécise et indéfinissable que se situe la naissance du jazz.

Dès l'origine, le jazz fut plus qu'une musique de danse; mais il fut aussi cela. Les musiciens trouvèrent bientôt de nouveaux employeurs : les tenanciers de maisons de plaisir. Les plus petites employaient des pianistes, spécialistes du *blues* et du *ragtime* : c'est là qu'avaient débuté Tony Jackson, Clarence Williams, « Jelly-Roll » Morton. Les plus grandes accueillirent des orchestres parfois aussi importants que ceux des bals champêtres : clarinette, trompette ou cornet, trombone, banjo, contrebasse, batterie, plus le piano qui trouva là l'occasion de s'intégrer à l'orchestre de jazz. Ainsi la musique nouvelle crût-elle dans le cadre le moins propice en apparence au développement d'un art : celui du bouge, parmi les souteneurs et les filles, dans une ambiance de bagarres à coups de rasoir et d'agressions nocturnes. On sait bien peu de chose des pionniers qui animèrent ces lieux : les Bolden, les Perez, les Keppard, Picou, Cottrell, Robichaux, Célestin, Nelson, Tio, Baquet... Ils eurent le mérite, pourtant, d'initier les jazzmen de l'époque suivante : Armstrong, Bechet, Noone, Ory, les frères Dodds.

Il est impossible de définir la part que prirent, à la naissance du jazz, les musiciens blancs. Y eut-il de véritables échanges entre les deux races ? Il ne semble pas

que les consignes de ségrégation raciale l'eussent permis. Toutefois, de même que les Noirs avaient pu emprunter aux Blancs leurs airs de danse, les Blancs ne pouvaient manquer d'entendre, ne fût-ce que dans la rue, ce que les hommes de couleur en avaient fait. Chose certaine, parmi les premiers musiciens qui émigrèrent de la Louisiane, on trouve une forte proportion de Blancs. C'est, paraît-il, au cours d'un engagement à Chicago, en 1915, qu'un chef d'orchestre blanc de La Nouvelle-Orléans, Tom Brown, utilisa pour la première fois le terme argotique de *jass* — ou *jazz* — pour désigner la musique que jouait son ensemble. L'appellation fit fortune. Quelques mois plus tard, un autre orchestre blanc, l'Original Dixieland Jazz Band, de Dominique La Rocca, étonnait New York. Présenté par la publicité comme le « créateur du jazz », La Rocca eut la chance d'enregistrer, en février 1917, le premier disque de jazz. La préhistoire du jazz était terminée; la période historique s'ouvrait.

Après la fermeture, en novembre 1917, de Storyville, le « quartier réservé » de La Nouvelle-Orléans, les jazzmen de la ville, réduits au chômage, réagirent diversement. Les uns cherchèrent de problématiques emplois dans les bals de faubourg; d'autres abandonnèrent le métier de musicien pour redevenir artisans ou hommes de peine. Les plus hardis remontèrent le Mississippi sur les gros bateaux à roues dont les historiens du jazz ont fait leur image d'Epinal favorite, vers les villes de l'intérieur. Ils y trouvèrent une audience étonnée, et de meilleures conditions de vie. Cela se sut. Bientôt l'émigration prit des proportions considérables, vidant La Nouvelle-Orléans de ses musiciens les plus talentueux. La grande ville du Sud cessa d'être le lieu géométrique du jazz. De nouveaux foyers s'allumaient : le jazz n'était plus un art de terroir, il allait rapidement affirmer, à travers les Etats-Unis d'abord, dans le monde entier ensuite, son universalité.

CHICAGO. LE JAZZ ANCIEN

De tous ces nouveaux centres vitaux du jazz, Chicago fut, entre 1918 et 1928, le plus important. C'est là que se fixa l'élite des jazzmen venus du Sud. Le développe-

ment, puis l'éclatement de ce qu'on a appelé le *style Nouvelle-Orléans*, eurent pour cadre la cité de la prohibition et des gangsters.

Parmi les nombreux orchestres noirs cantonnés dès 1920 dans le South Side, l'histoire n'a guère retenu que celui de Joe « King » Oliver. La célébrité de cet ensemble provient d'une série de disques, gravés en 1923, qui constituent pour nous le témoignage le plus représentatif du style de l'époque. Une polyphonie presque continue, en grande partie improvisée, avec des éclats de cuivre qui rappellent les fanfares du début du siècle, mais aussi des inflexions analogues à celles des chanteurs de *blues*, des rentrées de trombone en glissando, des arabesques de clarinette, une pulsation un peu sèche de la « section rythmique » (piano, banjo, basse), d'où se détachent parfois les *breaks* capricants de la batterie, telle nous apparaît la musique du King Oliver's Creole Jazz Band. Les solos instrumentaux, rares encore, sont presque informes, à une exception près : les quelques mesures que joue, çà et là, le second cornet, un jeune homme de vingt-trois ans nommé Louis Armstrong.

L'art des *blues singers* ne reste pas étranger au mouvement instrumental. Bessie Smith, originaire du Tennessee, Gertrude « Ma » Rainey, venue de Georgie, rencontrent à Chicago et à New York l'élite des jazzmen : Louis Armstrong, Tom Ladnier, James P. Johnson, qui les accompagnent et enrichissent leurs plaintes de contre-chants instrumentaux. Sans doute est-on ici à la frontière du folklore et faudra-t-il attendre quinze années encore avant de saluer l'apparition d'une authentique grande chanteuse de jazz en la personne d'Ella Fitzgerald. Il reste que les plus beaux témoignages de *blues* vocal-instrumental sont ceux qu'ont gravés, de concert, Bessie Smith et Louis Armstrong.

Le nom d'Armstrong, aussi bien, domine toute la fin de cette période. Trompettiste, chanteur, chef d'orchestre (et bientôt acteur de revue), Armstrong, par sa puissante personnalité et ses dons musicaux exceptionnels, écrase ses contemporains. On peut dire d'Armstrong qu'il réinvente le jazz, lui imposant tout à la fois une nouvelle structure, une mélodie infiniment plus libre et une conception rythmique que l'on tiendra longtemps pour définitive. Il développe prodigieusement l'improvisation

en solo, tournant le jazz vers l'expression individuelle et rejetant du même coup dans le passé la polyphonie primitive du style Nouvelle-Orléans. Certes, cette polyphonie subsiste dans les premiers disques qu'il publie sous son nom, à la tête de son Hot Five; mais ce n'est déjà plus le langage collectif du Creole Band d'Oliver : les voix adjacentes, clarinette et trombone, sont désormais au service de la trompette reine vers laquelle converge inmanquablement le jeu de la section rythmique et l'attention de l'auditeur. Un peu plus tard (dans le second Hot Five où il aura pour partenaires Earl Hines et Zutty Singleton), Armstrong réduira encore la part de ces instruments en adoptant le principe de l'arrangement écrit, qui substitue à l'initiative collective spontanée le plan, tracé d'avance, du *background* destiné à rehausser le soliste. Armstrong est aussi le premier grand virtuose du jazz, celui qui fait craquer les cadres dérisoires dans lesquels s'emprisonnaient, par inhabileté technique, presque tous les solistes de La Nouvelle-Orléans.

A la fin de la période de Chicago, le monde du jazz apparaît divisé en deux clans. D'un côté se situent ceux qui restent fidèles à l'esprit du jazz ancien; de l'autre, les disciples d'Armstrong, pour la plupart de jeunes musiciens que le grand style lyrique et flamboyant du génial trompettiste a conquis. Ici et là, cependant, par-dessus les différences de langage, certains traits communs demeurent, caractéristiques. Dès cette époque, le jazz se différencie de notre musique européenne, fondée sur l'alternance du couple tension-détente hérité du plainchant, par la coexistence permanente de ces deux éléments, exprimés de façon bien différente. La tension est obtenue par un traitement spécifique de la matière sonore; la détente, par une conception particulière du rythme. La première s'identifie avec la surexcitation des sens qui résulte du langage *hot*; la seconde, avec ce vertige indéfinissable qu'on a appelé le *swing*. Entre ces deux pôles se concentre l'électricité particulière au jazz.

NEW YORK. L'AGE CLASSIQUE

A partir de 1929, Chicago, au même titre que La Nouvelle-Orléans, n'est plus qu'un foyer secondaire

abritant la décadence d'une grande école. Le jeune jazz, le jazz vivant, se fera désormais à New York. Armstrong triomphe à Broadway. A Harlem, le quartier noir, on peut entendre en de nombreux cabarets les meilleurs orchestres du moment. Ce sont souvent, il est vrai, moins de véritables orchestres que des *jam-sessions*, séances d'improvisation bénévoles. La crise a contraint nombre de bons musiciens à accepter les engagements de chefs d'orchestre qui n'ont nul souci du jazz. Déjà Bix Beiderbecke, le plus grand soliste blanc de l'époque, avait dû prêter la main aux entreprises fâcheuses du jazz « symphonique » de Paul Whiteman. Les *jam-sessions* nocturnes permettent au jazzman de se replonger, après le travail quotidien, dans l'atmosphère du vrai jazz.

La grande vague qui, du Sud au Nord, avait submergé le pays au cours des années 1915-1925, s'était un peu brisée à l'approche des grandes villes de l'Est. New York fut longtemps la citadelle du « jazz commercial » le moins authentique. La pénétration du jazz pur, plus lente qu'à Chicago, y donna de tout autres résultats. L'influence de la tradition néo-orléanaise fut en effet contrebalancée par celle des grands orchestres de variétés. L'idée qu'une musique jouée à dix ou douze devait être plus riche, donc plus « commerciale », qu'une musique jouée à six ou sept, était assez solidement ancrée dans les esprits pour incliner les premiers jazzmen new-yorkais vers le grand orchestre. Fletcher Henderson enregistra ses premiers disques en 1922 avec six musiciens; en 1932, il en dirigeait douze; en 1946, dix-neuf. Lorsque Armstrong se fixa à New York en 1929, il prit officiellement la tête d'un orchestre de onze éléments.

Le grand orchestre porta un coup décisif au jazz d'improvisation collective. Le langage de l'« arrangement » fit alliance avec celui de l'improvisation en solo pour combler le vide ainsi créé. Les premières formes d'arrangement, toutefois, étaient fort peu satisfaisantes. C'est à Duke Ellington que revient le mérite d'avoir réussi avant tout autre une synthèse orchestrale digne de ce nom. Sans doute l'œuvre du Duke est-il trop profondément original pour qu'on le puisse situer en plein cœur du jazz. Ses conceptions particulières, et notamment le *jungle style*, fondé sur l'utilisation expressionniste des stridences, n'ont guère fait école. Le Duke a cepen-

dant montré le chemin que devait suivre l'expression orchestrale du jazz : celui de la recherche et de l'expérimentation. Lui-même a beaucoup cherché; avec l'aide de ses grands solistes, Johnny Hodges, « Cootie » Williams, Harry Carney, Barney Bigard, « Tricky Sam » Nanton, il a quelquefois affirmé son génie en un chef-d'œuvre de trois minutes.

En 1935 éclate la bombe du *swing craze*. Tout d'un coup le grand public, qui semblait s'être détourné du jazz, le redécouvre. Entre-temps le jazz, il est vrai, a changé d'aspect. La polyphonie néo-orléanaise est oubliée; le jazz de grand orchestre s'est imposé. Bennie Goodman, virtuose blanc, et ses treize musiciens jouent une musique aux lignes simples, facilement assimilables. Toute recherche musicale y est généralement sacrifiée à la glorification du rythme, au *swing*. Cet élément devient la moelle épinière du jazz. Déjà Duke Ellington avait fait chanter à ses musiciens « *Cela ne veut rien dire s'il n'y a pas de swing* ». Le *swing* prend le pas sur tout, s'exprime en des *riffs*, figures rythmiques répétées inlassablement à la manière des musiciens d'Afrique, fait bondir les danseurs et onduler l'auditoire des premiers concerts de jazz. Aussi bien ne parle-t-on plus guère de « jazz » mais de *swing music*.

Après Goodman, sacré *king of swing* par la presse délirante, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Harry James, principaux chefs d'orchestre blancs, déchaînent l'enthousiasme du grand public. On fait fête également, mais avec plus de circonspection, aux grandes formations noires : celles d'Ellington, de Cab Calloway, de Chick Webb, de Jimmie Lunceford. Pour l'observateur superficiel, le *swing* pourrait être alors un phénomène américain auquel les Noirs auraient apporté une modeste contribution. Courageusement, Bennie Goodman contribue à rendre justice aux musiciens de couleur; pour la première fois il ose se présenter en public avec un pianiste noir, Teddy Wilson, pour partenaire.

L'apogée du mouvement *swing*, dans lequel on voit aujourd'hui le premier classicisme du jazz, se situe vers 1938-1940. Dans le domaine de la petite formation, des leaders de tendance traditionnelle, comme Fats Waller, ou d'esprit avant-gardiste, comme Roy Eldridge, coexistent harmonieusement. Louis Armstrong, qui a

nourri de ses découvertes tout le jazz classique, demeure l'un des chefs de file, bien qu'il ne soit plus à la pointe de l'évolution. Un nouveau venu, Lionel Hampton, ajoute aux sonorités traditionnelles du jazz le timbre inédit du vibraphone; on commence également à se servir de l'amplificateur électrique pour modifier celui de la guitare. Duke Ellington grave en 1940 ses plus beaux disques. Mais depuis deux ans, les regards sont tournés vers un orchestre originaire de Kansas City, dont le style merveilleusement sobre réalise le « moment parfait » de cet âge classique : l'orchestre de William « Count » Basie.

Le jazz ancien avait vécu sur le principe rythmique du *two beat* (mesure à deux temps), où chaque accent grave, tombant sur le temps, était balancé par un accent aigu violemment mis en relief sur le contretemps. Depuis la fin du style Nouvelle-Orléans, l'accent aigu ou *afterbeat* tendait à se faire de plus en plus discret. Chez Count Basie, l'on aboutit au principe des quatre temps égaux (*four beat*), qui permet au swing de s'exprimer d'une manière peut-être plus convaincante. L'*afterbeat* est en quelque sorte absorbé par la pulsation homogène, tout à la fois uniforme et bondissante, de la section rythmique, d'où le piano tend à s'évader. Sur cette fondation, d'une efficacité dynamique inconnue jusqu'à ce jour, se dresse un édifice orchestral fait de *riffs* entrecroisés, exécutés avec une souple précision et une flamme inouïe, dans une complète euphorie rythmique et sonore. L'esthétique de Basie représente l'aboutissement du mouvement libérateur lancé douze ans plus tôt par Louis Armstrong. Tension et détente s'y superposent en un équilibre parfait.

Le jazz classique, illustré par des solistes et des accompagnateurs de grande classe : Dicky Wells, Coleman Hawkins, Chu Berry, Art Tatum, King Cole, Jimmy Blanton, Milton Hinton, Chick Webb, Cozy Cole, Joe Jones, Sid Catlett, a atteint son sommet. Il n'y aura plus guère de renouvellement dans la sphère de la *swing music*.

Celle-ci se survivra cependant, par ses principaux créateurs, au cours de la période moderne. Ce n'est pas, aussi bien, le premier chevauchement que l'on observe dans l'histoire du jazz. Vers 1940, déjà, la reconnaissance de la valeur du jazz en tant qu'art avait provoqué un vaste regain d'intérêt pour ses origines. Les jazzmen de

La Nouvelle-Orléans avaient bénéficié de la résurgence. Le *New Orleans Revival*, auquel participa Armstrong, remit en lumière des hommes complètement oubliés : Sidney Bechet, Jelly Roll Morton, Kid Ory. On alla dans le Sud à la recherche des pionniers et l'on en ramena un vieillard : Bunk Johnson. On se prit d'admiration pour les pianistes boogie-woogie. L'esprit du jazz ancien se perpétue aujourd'hui encore chez certains instrumentistes qui ont refusé d'admettre les acquisitions des écoles classique et moderne.

LE JAZZ MODERNE

A la fin de l'époque classique (vers 1943), il paraissait peu probable que le jazz se renouvelât, qu'il allât au-delà des frontières qu'il semblait s'être imposées. On avait atteint un palier. Les germes d'une rénovation existaient pourtant. Billie Holiday, une chanteuse, Lester Young, l'un des principaux solistes de Basie, faisaient pencher la balance tension-détente en faveur de ce second terme. L'un et l'autre préparaient la voie au jazz *cool*. Ils furent devancés par des musiciens plus jeunes et plus révolutionnaires. En 1945, tout le monde partit en guerre pour ou contre le *be-bop*.

Dès 1941, un petit groupe de jazzmen qui se réunissait la nuit dans un club de Harlem, le Minton's, était animé par John « Dizzy » Gillespie, Charlie « Bird » Parker, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Charlie Christian. Seul Christian jouissait de quelque notoriété; les autres étaient de jeunes professionnels. Soir après soir cependant, ils amassaient les éléments d'une révolution comme le jazz n'en avait pas connu depuis Armstrong. A la vérité le germe de cette révolution existait dans le style même qu'elle voulait détruire. En détachant le piano de la section rythmique, Basie et ses disciples en avaient amorcé l'éclatement. Clarke et Monk l'achevèrent. Ils créèrent — le premier, par un jeu de caisses et de cymbales très indépendant, le second, en réduisant ses interventions à de simples ponctuations syncopées — une impression de discontinuité rythmique qui renouvela la pulsation du jazz. Parallèlement, comme l'époque classique avait substitué au *two beat* de La Nouvelle-Orléans, issu des marches, le *four beat*, ils poursuivirent cette

entreprise de structuration de la mesure en brisant le temps : la syncope devint un élément majeur du jeu de la section rythmique. Sur le plan mélodique-harmonique, l'action des jeunes jazzmen ne fut pas moins radicale. Les séquences harmoniques un peu raides du jazz classique furent assouplies : le chromatisme, l'accord de passage vinrent ajouter le clair-obscur et le dégradé à une palette trop exclusivement noire et blanche. Ce traitement rénovateur fut appliqué aux blues mêmes. Gillespie et Parker furent les premiers solistes à se mouvoir aisément dans le monde, nouveau pour le jazz, des implications polytonales; jusque-là, les innovations harmoniques d'Ellington n'avaient affecté que le langage orchestral. En revanche, ils répudièrent les acquisitions de leurs aînés dans le domaine sonore : Charlie Parker, surtout, rejette l'opulence d'un Carter ou d'un Hawkins au profit d'une certaine nudité de timbre, dont la beauté est peut-être moins immédiatement accessible. Enfin leur effort porta sur le répertoire. Mis à part Basie, exclusivement attaché aux *blues*, les jazzmen de l'époque classique, soucieux avant tout d'ivresse rythmique, avaient laissé s'implanter dans le jazz les rengaines les plus insipides. Le bop tenta de se créer, au moyen d'audacieuses paraphrases, un fonds de thèmes immédiatement exploitables. En outre, les dons prodigieux d'invention rythmique et mélodique qui font de Charlie Parker, à égalité avec Armstrong, le plus grand improvisateur de jazz, lui ont permis en mainte occasion de tirer parti des données thématiques les plus faibles.

Parker, Gillespie, Clarke, eurent certes une grande influence. De 1945 à 1950, chacun voulut être *bop*. Mais la leçon, mal assimilée, de ces trois grands chefs de file tourna court. Le public, le premier, se détourna d'une musique dont la complexité rythmique le déconcertait et qui n'était dansable que pour de véritables danseurs. Les jazzmen qui atteignaient leur majorité au moment de l'éclosion du bop furent séduits, sans doute, par cette forme d'expression que l'on a qualifiée, assez justement, semble-t-il, de « baroquisme ». Mais une autre voie, presque opposée, s'offrait à eux. Lester Young, le « Président » (des saxophonistes ténor), leur montrait un univers nouveau : celui de la décontraction absolue, du détachement. Cet improvisateur exceptionnel n'avait sans

doute pas le génie de Parker : c'est peut-être pourquoi il fut plus immédiatement persuasif. Vers 1951, le mouvement *bop* semblait être légèrement en perte de vitesse ; la tendance *cool*, au contraire, était on ne peut plus vivace.

Les musiciens *cool* cultivèrent donc la décontraction. Ils allèrent plus loin que les *boppers* dans le rejet de l'expressionnisme sonore. *Cool*, frais, s'oppose à *hot*, chaud : c'est dire dans quel esprit ils concevaient le jazz. Les trompettistes, par exemple, cessèrent de suivre la voie montrée par Armstrong, reprise par Eldridge et achevée par Gillespie, celle de la conquête du registre suraigu. Leur recherche essentielle — à la suite de Miles Davis — fut celle d'une qualité sonore qui fût en rapport avec le caractère intimiste de leur art. Le vibrato, le glissando, autrefois puissants éléments de coloration, furent sollicités avec une discrétion extrême. Les saxophonistes, à l'exemple de Stan Getz et de Lee Konitz, tentèrent d'obtenir une sonorité transparente, diaphane. De ce côté-ci le renouvellement était évident. Sur le plan rythmique, malheureusement, et bien que le *swing* fût toujours à l'honneur, on put craindre que le retour à des conceptions pré-parkeriennes (et pré-clarkiennes) n'ouvrit la voie à un redoutable néo-classicisme. A cela, les partisans du jazz *cool* répondent que la « touche » d'un batteur moderne est bien différente de celle d'un Ch. Webb ou d'un C. Cole. C'est vrai. Mais à cette même touche moderne un Kenny Clarke, un Max Roach joignaient une hardiesse de conception rythmique qui semble n'être plus guère qu'un souvenir pour Chico Hamilton ou Connie Kay.

A la mort de Parker (1955), le jazz semblait ne pouvoir échapper à une grave crise. Il y eut, au contraire, un magnifique regroupement de toutes les tendances modernes. Une nouvelle génération apparut, qui parvint à réconcilier les antinomies, que l'on croyait irréductibles, des tendances *bop* et *cool*. Ce fut le point de départ d'un second classicisme, aussi florissant que l'avait été celui des années 1935-1940. De jeunes et talentueux solistes allièrent la fantaisie de Gillespie à la grâce de Davis, la recherche parkerienne du délire à celle de l'extase héritée de Lester. Des trompettistes tels que Lee Morgan ou Clifford Brown (disparu prématurément en 1956), des

saxophonistes comme Sonny Rollins ou John Coltrane sont, par l'esprit, très proches de l'esthétique *bop* telle qu'elle se dessinait vers 1945, mais ils ont mieux assimilé que leurs devanciers la leçon de Parker et, ce qui est très important, l'on perçoit dans leur musique un écho de la pudeur et de la discrétion qu'ont apportées dans le jazz les solistes cool. Une évolution parallèle peut être remarquée chez les jeunes batteurs noirs : Philly Joe Jones, Elvin Jones, continuateurs de Clarke, Roach et Blakey.

Après avoir perdu le public des amateurs de danse, le jazz a lentement conquis un public d'auditeurs. Le nombre des concerts de jazz — trop souvent commercialisés, il est vrai, ou de faible qualité — est en progression constante dans le monde entier. Dans les night-clubs des grandes villes américaines, les gens ne viennent plus pour danser, mais pour écouter. A cette évolution correspond une volonté d'expansion sur le plan, jusqu'à sacrifié, de la forme. Quelques-uns, à l'exemple de John Lewis, directeur du Modern Jazz Quartet, sollicitent les grandes formes classiques (notamment la fugue); d'autres, comme Thelonious Monk, se fient à leur instinct pour découvrir, par-delà des structures éprouvées, un nouvel équilibre, asymétrique, et une forme « ouverte » par laquelle le discours, improvisé ou écrit, se recompose à mesure qu'il se détruit, en se nourrissant de ses propres acquisitions.

Cela dit, il faut convenir que la période moderne a été marquée, de la part du grand public américain, par une incontestable désaffection; celle-ci a entraîné une certaine décadence du grand orchestre, considéré comme producteur idéal de « rythmes à danser ». En juin 1954, la revue américaine *Down Beat* posait à vingt critiques internationaux la question suivante : « Quel est actuellement le meilleur orchestre de jazz ? » La réponse, presque unanime, fut : Count Basie ! Sans doute Basie a-t-il su conserver, en le modernisant à peine, un excellent groupement. Mais une telle concordance montre à quel point les tentatives faites depuis la guerre en ce domaine ont été peu heureuses. La plus éclatante fut celle de Dizzy Gillespie, qui, de 1946 à 1950, essaya d'adapter les formes nouvelles du jazz au langage du grand orchestre et, subsidiairement, d'acclimater les rythmes afro-cubains.

Le public ne lui permit pas de poursuivre une expérience qui eût pu être fructueuse. À la même époque, Stan Kenton s'engageait, aux commandes d'une étonnante machinerie orchestrale malheureusement privée d'âme, dans la voie des recherches « progressistes ». D'autres chefs blancs : Woody Herman, Elliot Lawrence, Claude Thornhill, connaissaient une réussite plus satisfaisante, sur le plan du jazz, avec les premières tentatives de style *cool* orchestral. Un peu plus tard, Miles Davis, à la tête d'un ensemble mixte, parut devoir aller beaucoup plus loin; son orchestre, qui ne comptait pourtant que neuf membres, eut une existence éphémère. Le plus grand arrangeur américain de l'après-guerre : Gil Evans, un Blanc originaire du Canada, ne put disposer d'un grand orchestre que pour certains enregistrements.

Les dernières années ont mis en lumière un fait social remarquable. Un Bix, un Benny Goodman, un Django Reinhardt furent en leur temps des exceptions; le jazz de haute qualité n'est plus, aujourd'hui, l'apanage des Noirs. Certes, il n'y a pas encore de « génie blanc » du jazz, mais les génies sont par essence trop rares pour justifier une statistique. Les Konitz, Getz, Brookmeyer, Raney, Haig, Evans, Mulligan, Jaspar, Costa, Rehak, Solal, ne sont pas, face aux Jackson, Powell, Silver, Garner, Rollins, Coltrane, Mingus, en état d'infériorité manifeste, comme l'avaient été, malgré les exagérations publicitaires, les jazzmen blancs des générations précédentes. On se prend à se demander si les anciennes distinctions raciales, fondées sur la différence des milieux sinon sur des particularités morphologiques difficilement vérifiables, ne deviendront pas, assez rapidement, illégitimes. Le jazz fut incontestablement, à ses débuts, la musique du peuple noir des États-Unis; musique nourrie d'influences diverses, mais expression d'un groupe social bien défini. Le jeune Noir seul bénéficiait (dans les cas favorables, évidemment) de cette formation de l'oreille qu'à vingt ans on ne peut déjà plus entreprendre. Les formes d'éducation actuelles, les possibilités de diffusion que donnent la radio et le disque permettent de penser que l'enfant blanc peut désormais, tout comme l'enfant noir, être « imprégné de jazz ». Au surplus, les conditions d'existence de la minorité noire diffèrent de moins en moins de celles de la population blanche. Le préjugé de

race, dans les grandes villes du Nord, est moins vivace qu'autrefois; chez les jazzmen de métier, il est en voie de disparition. De l'ensemble de ces facteurs il ne peut résulter qu'un rapprochement, sinon encore une fusion.

Né de l'assimilation d'un élément de culture occidentale par une minorité ethnique à laquelle cet élément était tout d'abord étranger, le jazz s'est développé au moyen d'incessants emprunts, mais aussi par un perpétuel effort de création et de recreation. Que représente-t-il aujourd'hui dans la perspective de cette culture occidentale à laquelle il appartient par le milieu ambiant, les instruments qu'il utilise, l'usage qu'il fait d'une certaine thématique fondée sur le système tonal ?

Si nous reconnaissons dans le jazz une musique authentique, il nous faut préciser ses rapports avec l'autre musique, l'euro péenne. On a beaucoup évoqué l'influence du jazz sur certaines œuvres de l'entre-deux-guerres. Stravinsky, Ravel, Milhaud et quelques autres se sont réclamés du jazz, à la suite, semble-t-il, d'un malentendu. L'examen des dates montre qu'ils n'ont pu connaître le visage véritable du jazz de leur temps; l'analyse des œuvres, qu'ils n'ont emprunté au jazz que ses caractères les plus anecdotiques. Aussi bien leurs tentatives étaient-elles vouées à l'échec, l'essence des deux musiques étant irréductible. La plus « civilisée » des deux peut nourrir l'autre de ses découvertes; mais tout échange véritable est actuellement impossible — et tout porte à croire que l'avenir confirmera cette impossibilité.

Peut-il exister, au sein d'une même civilisation, plusieurs musiques également représentatives de cette civilisation ? Telle est la principale question qui se pose dès qu'on aborde le problème de l'intégration du jazz à la culture occidentale. On peut, il est vrai, prétendre que le jazz est une négation radicale de notre forme de civilisation. De deux choses l'une, alors : ou il en sera rejeté, ou il en annonce la fin. Nous croyons plutôt qu'à travers lui s'exprime une poussée encore mal définie mais qui, en réhabilitant une certaine forme de sensualité créatrice, concourt à un développement harmonieux de l'homme moderne.

André HODEIR.

BIBLIOGRAPHIE

ANSERMET, E., *Sur un orchestre nègre*, dans « La Revue romande », octobre 1919.

DELAUNAY, Ch., *Hot Discographie encyclopédique*, tome I à III (A à H), 1951-1952.

FRANCIS, A., *Jazz*, coll. « Solfèges », Paris, 1958.

GOFFIN, R., *Aux frontières du jazz*, Paris, 1932.

HODEIR, A., *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, 1954.

MALSON, L., *Les Maîtres du jazz*, coll. « Que sais-je ? », Paris, 1952.

PANASSIÉ, H., *Le Jazz hot*, Paris, 1934.

RAMSEY, F. Jr. et SMITH, Ch. E., *Jazzmen*, éd. française, Paris, 1950.

STOCK, D., et JALARD, M.-C., *Plaisir du jazz*, Lausanne, 1959.

*SITUATION DE LA MUSIQUE
CONTEMPORAINE*

MUSIQUE CONTEMPORAINE EN FRANCE

SITUATION DU MUSICIEN CONTEMPORAIN

LA musique contemporaine est une matière rebelle à l'entreprise de l'historien : le projet serait absurde d'en prétendre donner une vision objective. Il n'est de science que du *passé*. Il n'est d'histoire possible d'une époque musicale que lorsqu'elle est *dépassée*, et que celles qui lui succèdent, la fixant pour ainsi dire, lui assignent sa place et son sens définitif. Comment parler sans injustice de cette musique vivante et mouvante qui se crée devant nous, et dont la démarche hésitante s'oriente vers ce qui n'est pas encore, de cette musique en quête de soi, en proie à ses problèmes et à ses incertitudes ? Nous ne pouvons, nous ses contemporains, mêlés à sa vie et engagés avec elle, que participer à son processus et à son élan vers l'avenir. Il nous est impossible de mesurer l'exakte valeur des compositeurs et des œuvres, surtout en une période dont la caractéristique est de tout remettre en question, et de chercher des fondements neufs pour des constructions nouvelles. Il n'est plus d'esthétique établie et incontestée au nom de laquelle nous pourrions juger. Rien n'est donné, rien n'est assuré ; tout est libre choix, risque et aventure. Que nous reste-t-il donc ? Le privilège précisément d'une compréhension peut-être refusée aux générations futures, qui n'auront point vécu comme nous cette époque de crise et l'inquiétude des créateurs. Il nous appartient de pénétrer à la racine de leur création, en l'intimité de leur « vouloir » artistique — à la source de leur musique. Le regard indifférent de l'historien doit faire place à la vivante communion de l'esthéticien.

D'autant que le propre du musicien moderne est justement de faire régner une esthétique sur sa création. Le compositeur d'aujourd'hui, révolutionnaire par néces-

sité, est en face de problèmes qui l'obligent à réinventer la musique, c'est-à-dire à se créer sa langue, sa technique, son style. D'où cette diversité des tendances, des esthétiques, qui est la marque la plus évidente du demi-siècle musical. Nous nous efforcerons de décrire ces diverses tendances et, nous situant au cœur de chacune d'elles, de comprendre à quels problèmes elles répondent et la valeur de la solution qu'elles proposent. Nous épouserons tour à tour leurs points de vue, sans jamais choisir entre elles, pensant que, pour en pénétrer le sens, il faut les juger selon elles-mêmes plutôt que selon soi. En vérité, notre propos est d'esquisser l'esthétique de la musique contemporaine en France telle qu'elle se dégage de ses esthétiques diverses.

Il ne peut s'agir pour nous de traiter de manière exhaustive de chacun des musiciens en particulier, et encore moins d'apprécier la valeur et la portée de leurs œuvres respectives. Chaque compositeur cité l'est d'ailleurs moins à titre personnel qu'à titre de symbole — symbole d'une tendance, d'une esthétique, de certains problèmes et de certaines solutions propres à notre époque. La valeur des œuvres n'est donc point en cause. Ce qui nous importe, c'est d'accuser les traits qui donnent à notre temps son visage le plus caractéristique : l'ardeur révolutionnaire, la soif de renouveau, le goût de l'exploration et de la recherche, le foisonnement des tentatives pour instaurer un ordre musical neuf — au risque de faire franchir à la musique ses propres frontières. Un musicien dès lors nous intéresse moins par ses œuvres que par ses recherches et ses découvertes; et nous ne parlons de lui que justement dans la mesure où il s'insère dans le mouvement révolutionnaire de l'époque, où il apporte aux problèmes de l'heure une solution neuve. En procédant ainsi, nous écartons les musiciens en qui se perpétuent des tendances qui s'étaient déjà parfaitement réalisées chez leurs aînés et qui, pour n'avoir point innové dans le domaine technique, n'en ont pas moins créé des œuvres accomplies. Mais ce point de vue, à dessein limité, que nous adoptons est le seul qui nous permette de situer la musique contemporaine dans sa perspective propre : car c'est le point de vue de l'époque même, plus soucieuse de recherche que d'accomplissement, plus avide d'expérimentation que de création — et où les œuvres comptent moins que les esthétiques.

La conscience musicale contemporaine est engagée dans un drame ignoré des musiciens du passé. Ce drame, c'est la conséquence nécessaire de l'« impasse » où se trouve la musique depuis le XIX^e siècle et qui semble mettre un terme à toute son évolution. La pensée tonale s'était développée par un progressif enrichissement de ses ressources harmoniques. Or, vers 1913, il apparut que les limites extrêmes de la complexité sonore étaient atteintes, imposant un arrêt brutal et définitif au pouvoir d'invention du musicien. Impossible désormais de faire dans l'univers tonal de nouvelles découvertes; il n'est plus d'accords inouïs à conquérir, et la pensée musicale n'a plus devant elle qu'une matière sonore usée, incapable, quoi qu'en fasse le musicien, de susciter des sensations fraîches et neuves. D'autre part cet enrichissement de l'univers tonal fut en même temps une dissolution de sa structure. Tonalité, consonance, mélodie, tous ces concepts fondamentaux livrés par la tradition se sont profondément altérés. Aucun principe stable n'offre son appui et son aide au musicien moderne. Le voici donc condamné à une angoissante liberté, à une immense responsabilité; le voici contraint de remettre en question les fondements de toute pensée musicale et de reconstruire la musique même. Celle-ci se trouvant maintenant privée de liens vivants avec son passé, son évolution ne peut plus être qu'une révolution.

A l'époque classique, les compositeurs se trouvaient unis par la communauté d'une langue, d'un style et d'une même foi en certaines lois incontestées qui offraient un fondement sûr à leur création; les variations n'étaient que dans les formules où ces lois s'incarnaient, formules où s'exprimait la personnalité plus ou moins forte du musicien. Aussi œuvrait-il avec sécurité et sérénité. Et les discussions ne portaient jamais que sur les moyens, non sur les principes.

Cette foi dans les principes n'était point ébranlée par la connaissance de cultures musicales d'époques et de pays éloignés. Le compositeur classique ignore les musiques ancienne et exotique. Il vit dans l'absolu d'une dogmatique qui n'a point encore subi les assauts du relativisme historique et géographique : sa musique est pour lui la mesure de toute musique. Il vit avec son temps, si intimement accordé à lui que la pensée ne

l'effleure point de s'en évader. Jusqu'au début du XIX^e siècle, la musique a été, comme le dit Roland-Manuel, un art saisonnier. Il en résulte que la seule musique vivante est alors la musique contemporaine. Mais en revanche la musique contemporaine est destinée aux contemporains. De sorte que le compositeur et le public, vivant semblablement dans leur temps et également soumis au style de leur époque, s'accordent et se répondent, et que le compositeur trouve soutien et confirmation dans ce public dont il comble les vœux.

Le musicien classique n'a donc point de conscience historique. Il ne s'éprouve point comme moderne, car il s'insère tout naturellement dans l'évolution de la musique. Sans doute à toutes les époques s'est-il trouvé des novateurs, mais ils acceptaient sans beaucoup le modifier le langage traditionnel, se contentant d'y ajouter et d'y imprimer leur marque. Ainsi prenaient-ils appui sur la tradition, qu'ils perpétuaient en l'enrichissant, en la renouvelant, sans jamais la renier. Or à notre époque, la tradition s'écroule. Coupé du passé, le musicien ne peut plus trouver de salut qu'en s'élançant vers l'avenir. Le voici donc devenu origine et premier commencement, et la musique future semble suspendue à ses décrets. Il lui faut se créer son esthétique, sa langue, son vocabulaire, sa syntaxe, qu'il ne reçoit plus gratuitement de son époque. Il lui faut résoudre pour lui-même le problème de la pensée musicale que le classique tenait pour résolu avant de créer son œuvre et dont il acceptait sans beaucoup la modifier la solution traditionnelle. C'est donc un effritement de la pensée musicale, un écartèlement de la musique entre des esthétiques et des langages contradictoires. Il n'est plus de style de l'époque qui rassemble les musiciens sous sa loi. Le style de l'époque, c'est la diversité même des styles. Alors se pose le problème des rapports entre le compositeur et le public — le problème de leur divorce, qui ne cesse de tourmenter le musicien d'aujourd'hui, de l'assaillir au plus intime de son pouvoir créateur. Car le divorce entre le compositeur et son public — qui remonte au romantisme et n'a cessé de s'aggraver depuis — est un fait nouveau dans l'histoire musicale, un fait des temps modernes et l'une des caractéristiques essentielles de la vie musicale d'aujourd'hui. La musique moderne, sans attaches avec la

tradition, édifiée sur des bases entièrement neuves et qui diffèrent d'un musicien à l'autre, n'a pas l'audience du grand public. Malgré ses efforts, celui-ci ne retrouve plus ce qu'il croyait être la musique en cette diversité de langages divergents et incompatibles, en cette multiplicité de vérités musicales disparates. Secrètement il met en doute la valeur de la musique contemporaine et, s'évadant vers les musiciens du passé, il renie son temps — sans comprendre qu'il condamne ainsi le musicien d'aujourd'hui à la solitude, à ne créer que pour lui seul et les générations futures.

Ce problème du divorce avec le public a suscité chez les musiciens d'aujourd'hui toute une diversité nuancée d'attitudes. Il y a ceux qui *acceptent* ce divorce et créent dans l'absolu leur œuvre pour elle-même — et pour la postérité. Parmi eux, certains se réjouissent presque d'être incompris, voyant dans cette incompréhension la preuve secrète de leur valeur et le signe de leur gloire future... D'autres, regrettant cette incompréhension, ne s'en préoccupent pas — ou le feignent tout au moins; leur activité créatrice ne semble point en souffrir, et ils écrivent pour eux seuls des partitions qui demeurent lettre morte. Mais la réponse du public n'est-elle point nécessaire à l'artiste ? Il est des musiciens qui se sentent frustrés si leur manque cette réponse. Ils auraient besoin de s'éprouver au contact du public, non point pour se changer, mais pour se découvrir eux-mêmes et s'accomplir. Il en est d'autres enfin que ce problème du contact tourmente au point d'infléchir dangereusement leur activité créatrice et de les faire dévier de leur ligne. Plaire au public, ou se plaire à soi-même : le musicien d'aujourd'hui échappe difficilement à ce dilemme.

Dans le bouleversement des concepts fondamentaux de la musique, ne reste-t-il point quelque principe stable ? En vérité, pour le musicien moderne, tout devient problème. Les musicologues lui ont ouvert l'accès des musiques exotiques et anciennes, et le contact avec ces musiques a suscité en lui un relativisme qui a ébranlé sa foi dans les principes. La musique certes eut toujours un passé. Mais c'est seulement à l'époque moderne qu'elle prend conscience de son développement historique et se sent responsable de son avenir. Le musicien moderne, conscient jusqu'à l'angoisse de sa situation historique,

souffre du « complexe de modernité ». Être moderne est pour lui une obligation et un tourment. Il s'applique à connaître l'histoire de la pensée musicale afin de démêler le sens de son évolution, de surprendre les fins qui l'orientent, de la devancer et de l'aider à s'accomplir... Mais l'intrusion du sens historique dans l'esprit du créateur semble corrompre les sources mêmes de l'activité créatrice. Parce que le musicien d'aujourd'hui veut « faire moderne », c'est-à-dire s'insérer dans l'évolution de l'art musical, et que celle-ci lui apparaît, par-delà les œuvres, comme un progressif enrichissement des moyens techniques, il considère sa propre création, elle aussi, comme un problème technique; il déduit son langage de la dialectique de l'histoire musicale, et ce langage se trouve ainsi posé *a priori* au lieu de jaillir d'une nécessité intérieure. De sorte que le sens historique serait à l'origine de cette surestimation du langage et de cet oubli de l'art qui sont les tares de bien des musiques d'aujourd'hui.

Le musicien contemporain ne parvient pas à dominer la richesse des ressources techniques mises à sa disposition. Tous les styles exotiques, tous les styles anciens se proposent à lui. Mais surtout il peut choisir entre le passé et le présent. D'un côté, ce sont des langages bien définis, éprouvés et sûrs, dont nombre de chefs-d'œuvre attestent la validité; de l'autre, c'est l'infinité des langages possibles, également arbitraires et ambigus, n'ayant pas fait leurs preuves et cherchant en vain à se prouver eux-mêmes... Le musicien d'aujourd'hui peut être ou non moderne. Il craint de ne l'être pas et craint aussi de l'être...

L'évolution de la musique au XIX^e siècle lui apparaît essentiellement comme une dissolution. Mais si la dissolution est le fait de l'évolution, pourquoi ne pas nier l'évolution même? L'esthétique du « retour à » est caractéristique de notre temps, et la nostalgie du passé est partie intégrante du « complexe de modernité ». Pour sortir de l'impasse et résoudre la crise actuelle, le musicien moderne volontiers s'évade dans le passé, revient à l'âge préclassique ou au paradis perdu de la tonalité. « La musique contemporaine, a-t-on dit fort spirituellement, est tout, sauf contemporaine. » Et le musicien d'aujourd'hui, incapable, semble-t-il, de vivre dans son temps, ne trouve pas refuge seulement dans le passé, mais aussi dans l'avenir, en écrivant des œuvres « en

avance » sur son temps et incompréhensibles aux contemporains...

Mais qu'elle se tourne vers le passé ou vers l'avenir, la musique contemporaine tout entière est révolutionnaire — et non pas celle seulement des avant-gardistes. Car, quelle que soit sa tendance, elle met en cause les fondements mêmes de la pensée musicale; et quelle que soit la solution adoptée, celle-ci fut précédée d'un doute méthodique et d'un choix concernant les principes mêmes. L'on est porté à mettre l'accent sur les tendances avancées, qui donnent à notre temps sa physionomie propre. Or ce faisant, non seulement l'on risque d'être injuste envers les tendances qui ressuscitent des écoles du passé, mais l'on oublie que l'appel au passé est lui aussi caractéristique de notre temps. Pour le musicien moderne, retourner au passé signifie retourner aux sources vives de toute vraie musique, et avec l'intention de « fonder la musique de l'avenir ». Du point de vue des avant-gardistes, le néo-classicisme, qui d'après eux s'oppose à l'évolution créatrice de l'art musical, serait par là même condamnable. Et pourtant il faudrait bien distinguer parmi les néo-classiques ceux qui ne sont que des épigones, retrouvant moins l'esprit qu'ils n'imitent la lettre, et ceux qui le renouvellent en le rejoignant à travers le langage de l'époque : l'académisme inconsistant et le classicisme éternel. Toutefois la naissance de la notion de classicisme est le signe même que l'époque classique est depuis longtemps dépassée. Et l'on peut dire que le néo-classicisme est une esthétique, tandis que le classicisme ne l'était pas. De sorte que, chez les néo-classiques comme chez les avant-gardistes, une esthétique est à l'origine de la création musicale.

La musique moderne en vérité se meut entre deux pôles : le retour au passé et la quête de l'avenir, la tradition et la révolution. Mais tradition et révolution ne s'opposent point comme des termes irréductibles. D'avantage engendrent-elles toute une dialectique nuancée. Il y a le conservatisme qui nie l'évolution, et celui qui l'accepte. Et ce conservatisme progressiste n'apparaît réactionnaire qu'à ceux qui voient dans l'emploi de la technique sérielle la seule solution valable. Toutefois, une parenté secrète semble relier révolution et tradition, par-delà leur opposition, peut-être superficielle et artifi-

cielle, s'il est vrai qu'aux profondeurs de toute musique s'apaise leur conflit. La révolution — retour aux sources —, n'est-ce point le retour au passé, qui nous offre des œuvres accomplies et comme d'éternels modèles ? A la tentation du « retour à », un Schönberg et un Alban Berg ont eux-mêmes cédé. « On revient toujours », est le thème du testament spirituel de Schönberg; et Alban Berg a synthétisé dans *Wozzeck* deux siècles d'histoire musicale — tellement la conscience musicale contemporaine, hantée par l'histoire, aspire à la maîtriser.

Mais, qu'il le veuille ou non, le musicien d'aujourd'hui est sommé de prendre parti. La création, si elle peut répondre chez lui à un besoin, est toujours en même temps pour lui un problème. Tourmenté par des scrupules d'ordre esthétique, il ne peut plus composer dans la sérénité et l'abandon; il a perdu la spontanéité, la naïveté créatrice : une spéculation désormais s'interpose entre sa vie profonde et son œuvre; et cette œuvre, avant d'être musique, est une proclamation de foi, un choix, un engagement. La démarche créatrice ne peut plus s'abstraire de la théorie, l'œuvre ne peut plus s'édifier à l'écart des conflits esthétiques. Bien des musiciens sans doute se flattent d'être libres. Ce n'est pourtant qu'un leurre : leur œuvre malgré eux les enchaîne, les situe du côté de la révolution ou de la tradition. Mais en général le musicien moderne sent la nécessité de se faire esthéticien, de se justifier théoriquement, d'éprouver sur le plan de la réflexion philosophique les principes directeurs de son activité créatrice. Notre époque a vu fleurir toute une diversité d'écoles réunissant chacune quelques musiciens autour d'une esthétique commune. Et même parfois le musicien moderne, comblant au-delà de toute espérance les vœux de l'esthétique traditionnelle et plus confiant en ses pouvoirs qu'esthéticien jamais ne fut, en arrive à se persuader que la valeur de son esthétique garantit celle de sa musique... Jamais en tout cas le musicien n'éprouva un tel besoin de s'expliquer et de se défendre qu'à notre époque. Et certains avant-gardistes semblent même s'exprimer plus volontiers dans la langue des concepts que dans celle des sons...

Le classique n'était préoccupé que de l'accomplissement de son œuvre, de la création du beau. Pour le

moderne, l'œuvre, au lieu de se suffire et d'être fin en soi, tend à devenir une matière d'expérience et comme l'épreuve d'une hypothèse. « Musique expérimentale », « musique de laboratoire », ces formules, création de notre temps, en sont bien symptomatiques. L'art semble vouloir dérober à la science ses méthodes, l'artiste, adopter la démarche du savant. Mais n'est-ce point la ruine de l'art ? Parvenue au point extrême de complexité et comme épuisée par l'ampleur même de son développement, la musique n'est-elle point forcée de réfléchir sur elle-même, de faire sa propre « critique » au sens kantien ? Tourmenté par la nécessité de dénouer la crise, par la quête d'un nouveau langage, comment le musicien ne serait-il pas tenté de se détourner de l'œuvre musicale elle-même ? Ce qu'il veut avant tout, c'est « fonder la musique de l'avenir ». Rien d'étonnant donc que l'intéressant, l'inédit, promesses d'une musique future, tendent à supplanter le beau. Rien d'étonnant que l'œuvre s'efface devant sa technique et son esthétique. Pour assurer l'avenir de la musique, peut-être avons-nous plus besoin d'esthétiques valables que d'œuvres belles...

LE MOUVEMENT DE RÉNOVATION

SATIE ET LE « GROUPE DES SIX »

TOUTE la musique française moderne est issue du « Groupe des Six » et, par-delà les « Six », d'Erik Satie, leur chef spirituel et leur grand précurseur. Peut-être, comme l'a dit Virgil Thomson, « l'esthétique musicale de Satie est-elle la seule esthétique du ^{xx}e siècle dans la musique occidentale. Schönberg et son école sont des romantiques, et leur syntaxe dodécaphonique, pour ingénieuse qu'elle soit, n'en est pas moins du plus pur chromatisme romantique ». L'esthétique de Satie a rejeté le subjectivisme complaisant, l'héroïsme, la grandiloquence, la rhétorique — tout ce qui permet à peu de frais de toucher un large auditoire. Elle a mis à l'honneur la précision et l'acuité, et cette sereine objectivité qui, écartant toute expression conventionnelle, est bien plutôt sincérité que banale indifférence. L'esprit de Satie a long-

temps régné sur la pensée musicale française. Il se prolonge non seulement chez les « Six », qui « réinventent Satie à la suite de leur ami Roland-Manuel », mais aussi dans « l'École d'Arcueil », directement affiliée à Satie, — et même dans une bonne part de la musique moderne.

Plus profondément, il faut dire que Satie marque l'avènement de la musique contemporaine — quelles qu'aient été les fortunes diverses de son œuvre, et bien que son esthétique ait suscité des réactions qui ont donné la victoire aux tendances romantiques. En effet c'est avec Satie que commence cette crise de la musique contemporaine dont nous avons parlé, crise qui fut prise de conscience, doute méthodique et quête de bases nouvelles. Satie est le premier musicien chez qui la création musicale, de *lyrique* qu'elle fut, se fait *critique*, le premier pour qui elle n'est plus un abandon incontrôlé aux épanchements de la subjectivité, mais un problème justiciable du jugement objectif : là est le vrai sens de son objectivisme, trop souvent entendu de manière superficielle. A l'ironie de Satie, il faut aussi donner son sens vrai, son sens socratique : par-delà toutes les ironies, elle est cette *éironéia* fondamentale, inséparable de la conscience même, qui est interrogative par nature; elle est la musique s'interrogeant elle-même, cherchant sa propre essence et sa vocation, et se guérissant par là même de toutes les erreurs et de toutes les illusions. L'ironie dissout les sortilèges romantiques et debussystes, elle « dévoile » la musique, la rappelle à elle-même.

La création, chez Satie, est gouvernée par des normes esthétiques qu'il a lui-même clairement définies et auxquelles il s'est volontairement soumis. Et en cela il est le premier musicien moderne, le premier à créer dans la lumière de la conscience. Satie marque en vérité la prise de conscience philosophique de la musique par elle-même, qui est sans doute le grand fait esthétique des temps modernes. Désormais, la création suppose réflexion et doute préalable, la spontanéité créatrice est brisée. Et par là même s'ouvre la crise de la conscience musicale contemporaine...

Le « Groupe des Six », inventé à l'insu de ses membres par le critique musical Henri Collet (dans deux articles de « Comœdia » de janvier 1920), rassemblait non seulement six musiciens — Auric, Durey, Honegger, Mil-

haud, Poulenc, Germaine Tailleferre — mais aussi des poètes d'avant-garde, tels que Blaise Cendrars et Cocteau, l'esthéticien du groupe. Unis à l'origine par les seuls liens de l'amitié, ces jeunes gens, de tendances et de tempéraments si divers, se découvriront une esthétique commune. Cette esthétique d'ailleurs n'est pas celle seulement de leur groupe : davantage incarne-t-elle l'état d'esprit de toute une génération, état d'esprit qui déborde la France même. C'est alors l'époque de la réaction contre le romantisme et l'impressionnisme, et de l'avènement d'un art « objectif » dont Hindemith est en Allemagne le représentant accompli. Dans *le Coq et l'Arlequin* de Cocteau, paru en 1918, ce que Satie appelait *l'esprit nouveau* accède à la conscience de soi. C'est un esprit d'équilibre et de retenue, d'humilité et de renoncement. C'est l'effort vers une rigueur technique et spirituelle qui, purifiant la musique de tout message extrinsèque, lui permet de délivrer son propre message et la rend à elle-même. C'est un retour à la musique « en soi », après la musique encombrée de littérature. Les « Six », suivant l'exemple de Satie, dont ils se réclament, continuent d'imposer à la musique cette cure de simplification et de purification dont elle avait besoin, après les subtilités et les complexités de l'impressionnisme. Plus d'évanescences, de chatoiements, d'harmonies vaporeuses et voluptueuses, mais des sonorités acides et incisives; plus de flou, de fluidité, plus de halo, mais des contours fermes. Le dessin de nouveau va régner et prévaloir sur la couleur. C'est un retour à la forme précise et concise, délivrée de tout développement vain. C'est un retour à la simplicité — cette simplicité qui, Bergson l'a noté, est un phénomène du ^{xx}e siècle — et en même temps, par-delà toute expression conventionnelle, à l'émotion vraie.

Cette révolution des « Six » était en fait une réaction contre les révolutionnaires d'hier : les romantiques, à leur tour créateurs d'une tradition nouvelle — mais qui retrouvait une tradition plus lointaine, mieux accordée, selon les « Six », au génie français. La révolution des « Six » répond à un appétit de lucidité, de mesure et de perfection formelle; elle exprime le réveil de ce classicisme toujours secrètement présent chez le musicien français. « Toute réaction est vraie », disait Stravinsky. Précisément le retour au classicisme est pour le Français

retour à soi-même. Et le mouvement des « Six » en ce sens s'intègre au grand mouvement nationaliste du début du siècle, qui conduisit des musiciens comme un Bartók ou un Manuel de Falla à se replonger aux sources folkloriques. Mais, plus profondément, l'esthétique des « Six », c'était la redécouverte de la musique même, de ses pouvoirs originaux et de sa permanente vocation. Retrouver la simplicité, c'était retrouver l'essentiel.

Les œuvres d'Erik Satie furent le vivant modèle dont s'inspira l'esthétique des « Six ». Ses titres et ses textes ironiques, qui tournent en dérision la littérature dont volontiers se parait la musique romantique, sont l'enveloppe protectrice de la vraie musique. Se désolidarisant de tout programme qui risquait de la contaminer, proclamant son autonomie et sa suffisance, elle s'isole pour s'offrir en sa pureté. La musique reprend donc possession de soi en deux temps : elle se délivre par l'ironie afin de s'affirmer; et le refus ironique de tout ce qui l'entravait et la faussait préserve en vérité le *sérieux* de la vraie musique. En Allemagne, Hindemith aussi se défendait contre le romantisme allemand et retrouvait à sa manière le classicisme par cette même moquerie purificatrice. Pour toute la génération qui a subi l'influence de Satie, tout lyrisme, tout pathos, toute aspiration au sublime est méprisable et risible. L'on met en musique des textes empruntés à la vie quotidienne (tel le catalogue de « Machines agricoles » ayant inspiré à Milhaud l'œuvre du même nom) pour échapper plus sûrement à la tentation romantique. L'on retrouve aussi chez les « Six », comme chez Satie, ce recours aux airs de café-concert, de music-hall et de cirque, qui est vengeance contre les tétralogies, cette affectation de frivolité qui est défense contre l'exhibitionnisme et la grandiloquence. L'ironie était une première phase nécessaire dans cette ascèse vers la pureté musicale : dissolvant tout ce qui masquait la musique comme d'un voile mensonger, elle ne laissait plus subsister que la musique même. Le son, de symbole qu'il était, redevenait réalité sonore et l'effusion mélodique renaissait. Et finalement l'antiromantisme des « Six », comme celui de Satie, ne détruit qu'une caricature de romantisme. Car l'ironie n'est que l'envers de la retenue et de la pudeur — de la sincérité. Des divergences se manifesteront plus tard entre les membres de l'école :

cette sincérité les permettait, préparait l'éclosion d'un nouveau romantisme où l'émotion vraie prendrait sa revanche sur l'émotion trop loquace.

Pureté, ingénuité et candeur caractérisent la plupart des musiques nées en France après la Première Guerre mondiale — et non pas seulement celle des « Six ». Au sortir des ivresses romantiques, c'est, chez le musicien, la joie d'une redécouverte de la musique et comme la fraîcheur d'un regard neuf. L'innocente mélodie de Satie, au dessin si franc et si pur, renaît chez Poulenc et Milhaud. Et une atmosphère pastorale, toute de grâce printanière, émane aussi bien de la musique de Koechlin — dont les transparentes sonatines renonçaient aux complications de l'impressionnisme — que de celle de Poulenc, de Germaine Tailleferre et de Milhaud. Ce ne sont que *Printemps*, *Pastourelles*, *Rustiques*, *Concerts champêtres*. Est-ce le signe d'une détente après le drame ? Ou bien la musique ne chante-t-elle pas elle aussi sa délivrance ? Dans l'*Album des Six*, à dessein et avec délices, elle se fait inexpressive et superficielle. Mais ce n'est point là méfiance envers elle-même : en vérité, allégée de tout ce qui lui était étranger, elle joue avec ses purs pouvoirs...

En 1921, le « Groupe des Six » cesse d'exister. Mais sa mission est accomplie. Les « Six » ont libéré la musique, et chacun d'eux peut désormais suivre son propre chemin.

DARIUS MILHAUD

Chez Darius Milhaud s'unissent les contraires par la vertu d'une puissance créatrice surhumaine et véritablement unique chez les modernes. Sa production, titanique, embrasse tous les genres et s'y manifeste avec la même fécondité. Et cette abondance, cette diversité de l'œuvre de Milhaud atteste que le musicien obéit, en sa création, à une profonde nécessité intérieure. Mais ce génie impétueux — cette force de la nature — est aussi un expérimentateur lucide. De tous les musiciens du « Groupe des Six », Milhaud est sans contredit celui qui s'engagea le plus avant sur la voie des recherches et le seul que préoccupèrent vraiment les problèmes de langage, la quête de nouveaux moyens d'expression. Ces recherches de Milhaud — comme l'on sait — concernent le problème de la polytonalité : utilisée de manière spora-

dique et accidentelle par Debussy et Strauss, et de manière fréquente et concertée par Ravel, Stravinsky et surtout Prokofiev, elle devient chez Milhaud un langage cohérent et complet. Mais jamais une fin en soi. Milhaud ne tombe point dans les pièges de quelque système. Car s'il est sans conteste attiré par l'expérience hardie et la spéculation théorique, au plus intime de lui-même règnent la spontanéité, la simplicité et la franchise du Méridional. Indifférent aux incompréhensions, Milhaud fut toujours docile aux injonctions de son génie. Sa puissante vitalité, qui s'enracine dans le cosmos, et les certitudes de sa foi qui lui tracent son destin spirituel, le défendent de ces scrupules excessifs qui paralysent tant de musiciens contemporains. Et son art possède en définitive vigueur et santé, parce qu'il n'est point le fruit d'une inquiétude théorique. Équilibrée et claire, malgré sa luxuriante richesse, la musique de Milhaud perpétue la tradition des grands musiciens français, épris d'harmonies raffinées, de mélodies à l'expressif et pur dessin, de constructions nettes et concises. Milhaud demeura toujours étranger à l'univers wagnérien. Son cœur latin, avoue-t-il, se rebiffe contre ce que Debussy traitait de « ferblanterie tétralogue ». Et l'on comprend aussi qu'il n'ait point été troublé par Schönberg — dont lui répugnaient également le subjectivisme morbide et le mathématisme abstrait.

En notre époque de crise, et bien qu'il participe à la recherche d'un nouveau langage, Milhaud a su créer une musique « méditerranéenne » qui eût comblé les vœux de Nietzsche. L'art de Milhaud s'alimente aux sources vives de toute création. Ce « Français de Provence, et de religion israélite » — ainsi qu'il se définit lui-même — n'est point prêt à céder aux prestiges de l'abstrait. Des liens puissants l'unissent à sa terre provençale. Et sa musique reflète le paysage méditerranéen : elle en a l'intensité de couleur, la netteté de lignes. Elle traduit aussi l'âme provençale que ce paysage a modelée : sa grâce, son enjouement et son ironie modératrice. Sans doute toute la musique de Milhaud n'est-elle point baignée de lumière méditerranéenne : elle connaît aussi ce que Paul Collaer appelle si justement « cette morsure de la douleur, cet accent lancinant qui est proprement juif ». Mais cette douleur est vaincue par la sérénité d'une âme religieuse — celle qui a trouvé dans *Service sacré* de si

purs accents. Car chez Milhaud l'ardeur à vivre s'unit à une spiritualité exigeante. En sorte que sa musique unit les deux pôles de l'être humain : son dynamisme vital et sa noblesse spirituelle.

Le tempérament et l'esprit méditerranéens qui s'expriment chez Milhaud sont lyriques par vocation. Par quoi Milhaud échappe à son époque. Chantant la poésie de l'univers et la grandeur de la conscience, le lyrisme *objectif* de Milhaud est fort éloigné de l'effusion et de la confession romantiques. Le musicien de l'*Orestie* ignore l'introspection soucieuse et les tourments d'une subjectivité trop complaisante envers soi. Loin de se replier sur une angoissante solitude, il s'ouvre sur l'universel humain et sur le monde. Et ce monde n'est pas pour lui un « état d'âme » : il impose sa sérénité et sa sagesse. L'autobiographie *Notes sans musique* nous éclaire singulièrement sur la psychologie du musicien et par conséquent sur son esthétique. L'on y voit un Darius Milhaud curieux des pays et des hommes, possédant au surplus ce don si précieux de sympathiser avec les paysages et les objets, aussi bien qu'avec les êtres. Milhaud vérifie l'idée de Stravinsky selon laquelle le génie d'un artiste est en raison directe de sa réceptivité. Ce grand voyageur a beaucoup retenu, parce qu'il n'est nulle part un étranger et garde un contact permanent avec la vie. Nul individualisme restrictif, ni dans l'homme, ni dans sa musique. Son art n'est point confession, mais communion.

Cet héritier direct de la tradition gréco-latine ne pouvait manquer de partager l'anti-romantisme du Méditerranéen. Milhaud s'insurge contre un subjectivisme destructeur de la forme. Mais il repousse tout autant le formalisme de « l'art pour l'art ».

Milhaud — si soucieux de rigueur musicale — n'est pas un musicien « pur ». Sa musique porte le poids de l'humanité et de la nature tout entière. Nature dont l'homme et le drame de l'homme demeurent le centre. Violemment expressive, la musique de Milhaud réalise ce paradoxe d'un expressionnisme sans romantisme. C'est-à-dire non point destructeur et morbide, mais au contraire exaltant les forces vitales et spirituelles de l'homme. Car la musique, chez Milhaud, n'est point objet en soi, se suffisant par sa seule beauté : elle est d'essence spirituelle et religieuse, et l'intention éthique

(sauf dans ses « œuvres de détente ») n'en est jamais absente. Non que Milhaud veuille moraliser ou philosopher en musique — ce serait encourir le reproche qu'il adressait à la musique de Wagner « où les pensées les plus abstraites se font jour dans une dialectique purement formelle ». Mais parce que l'art chez Milhaud émane du plus intime de l'homme, il est à son image : l'expression naturelle de ses options fondamentales et de sa conception du monde. Dans l'expressionnisme de Milhaud, c'est l'esprit qui commande aux moyens techniques. De là l'unité profonde de son art dans la multiplicité infinie de ses aspects. De là aussi qu'il n'y a pas eu chez lui d'évolution, sa musique étant restée ce qu'elle fut dès l'origine. Milhaud n'a point dévié de sa ligne. Ce réceptif à la musique d'autrui n'a guère subi d'influences, sinon à ses débuts celles de Koechlin et de Debussy, de Stravinsky aussi — mais si parfaitement assimilées qu'elles n'entament point l'originalité de son art. La mélodie, le contrepoint, et l'esprit même de la musique de Milhaud n'ont point varié, attestant par cette permanence combien le musicien vit au sein de réalités éternelles.

Milhaud fut attentif à la leçon de Satie, qui ne pouvait que le confirmer en lui-même en l'orientant vers l'authenticité de la mélodie, la sincérité et la simplicité d'expression, la netteté de la construction. Milhaud sait unir l'abandon à la rigueur. Il est généreux sans prolixité : la pensée contrôle et clarifie la richesse de l'imagination. Mais sans la brimer. Et la matière musicale offerte à cette pensée ordonnatrice est si abondante que celle-ci n'a plus le loisir de fonctionner à vide. Nulle rhétorique abstraite chez Milhaud, qui toujours s'exprime de la manière la plus directe. Seule la générosité du musicien — et non point le calcul — donne un caractère complexe à sa musique. Et même dans l'extrême complexité de la trame polyphonique, Milhaud reste toujours naturellement simple. Simplicité dont témoigne la franchise de la ligne mélodique.

En cette musique méditerranéenne gouverne la mélodie — le chant de l'homme. L'invention mélodique de Milhaud est intarissable. Cette invention toutefois n'est pas le fruit seulement d'un don, mais aussi de l'art qui n'a cessé de le cultiver.

Milhaud sait gré à son maître Gédalge de lui avoir

enseigné le prix de la mélodie, seule et nue. Elle est l'objet de tous ses soins, car il n'ignore point que la belle mélodie — cet être vivant qui n'a rien de commun avec le thème abstrait — est musique complète. La simplicité, l'évidence mélodique de la musique de Milhaud lui assure un pouvoir immédiat de persuasion. C'est par là qu'elle est communion humaine : car la mélodie, plus spécialement porteuse du message humain, résume le sens total de l'œuvre. La mélodie de Milhaud a l'ampleur du souffle qui en fait le symbole du devenir continu de la conscience. Mais aussi toute l'ingénuité et la fraîcheur du folklore. Cette parenté d'essence qui unit la mélodie de Milhaud au folklore le prédestinait à faire appel — et avec quel bonheur — à la musique populaire. Le folklore, chez Milhaud comme chez Bartók, est moins imité que réinventé, retrouvé du dedans et comme à sa source même. Ardent à connaître les musiques populaires de tous pays (Brésil, Antilles, Afrique, Sardaigne...) et prompt à se les ajouter, Milhaud — en qui s'exprime le fond même de l'âme provençale — a de particulières affinités avec le folklore de sa race; et ses idées mélodiques évoquent les chants du terroir provençal sans rien perdre de leur originalité. C'est cet élément folklorique, génialement transposé, qui donne sa saveur à la *Suite provençale*, à la *Cheminée du roi René*, aux *Malheurs d'Orphée*, au *Pauvre Matelot* et aux symphonies.

Le goût de Milhaud pour la recherche harmonique joint à son don mélodique devait le conduire à la polytonalité, qui est en réalité, chez lui, de la polymélie. Cette simultanéité de mélodies dont chacune conserve son individualité et sa liberté propres, tout en s'intégrant à l'ensemble, ne signifient-elles point que toutes les créatures participent à un même drame ? La polytonalité apparaît alors comme un moyen d'expression destiné à mettre en relief la polymélie : c'est-à-dire à garantir la liberté des voix, symbole de celles des créatures. Loin de n'être qu'artifice technique, la polytonalité de Milhaud porte un sens religieux : elle est allusion au mystère de l'omniprésence. Tout jeune, le compositeur a imaginé en rêve un langage extrêmement libre, et l'a pressenti ensuite dans une sorte d'intuition poétique : « Quand je me trouvais à la campagne en pleine nuit, plongé dans le silence, et que je regardais le ciel, il me

semblait au bout d'un instant que je sentais venir vers moi, de partout, de tous les points du ciel, de sous terre, des rayons, des mouvements, et tous ces rayons portaient une musique, chacune différente, et cette infinité de musiques s'entrecroisaient, continuant à scintiller tout en restant distinctes. » Mais cette intuition poétique, Milhaud la contraindra à se développer en une technique aux règles rigoureuses. Dans le domaine de la polytonalité Koechlin lui avait ouvert la voie. Et Milhaud ne cache point tout ce qu'il doit à son *Traité d'harmonie* qui s'efforce d'en deviner les lois, comme à ses *Paysages et Marines*, et à ses *Sonatinas françaises* qui en utilisent les ressources. Milhaud, prolongeant les recherches de Koechlin, nous apprend lui-même qu'il s'est livré à une exploration systématique qui lui a permis d'élaborer, en s'appuyant sur son expérience auditive, une sorte de logique polytonale : « J'avais entrepris à fond la question de la polytonalité. Je me mis à étudier toutes les combinaisons possibles en superposant deux tonalités et en étudiant les accords ainsi obtenus; je recherchai également ce que produisaient leurs renversements. J'essayais toutes les combinaisons imaginables en modifiant le mode des tonalités qui composaient ces accords. Je fis le même travail pour trois tonalités. Je ne comprenais pas, puisque dans les traités d'harmonie, l'on étudiait les accords ainsi que leurs renversements, pourquoi un travail du même ordre ne pouvait se faire avec la polytonalité. »

Les agrégations harmoniques qui résultent de la superposition de tonalités sont souvent très complexes et très proches de celles obtenues par les atonalistes viennois. Atonalité et polytonalité sont nées semblablement de la tendance latente chez les compositeurs modernes à penser selon des complexes sonores contenant les douze sons de l'échelle chromatique. Mais il subsiste entre elles une différence essentielle, puisque dans la polytonalité le diatonisme reste sous-jacent. Et l'on peut dire que l'atonalité répond à un désir de lisibilité et d'évidence mélodiques puisqu'elle réduit une harmonie chromatique à un entrelacs de mélodies franchement diatoniques.

Superposition de mélodies dans des tons différents, la polytonalité doit se soumettre au « jugement de l'oreille ». Plus le caractère diatonique des mélodies sera affirmé, plus la perception polytonale sera claire. Mais un trop

grand nombre de tons différents entraîne la confusion. Toutefois une instrumentation très diversifiée permet de clarifier une complexité polytonale qui ne serait pas acceptable au piano. La polytonalité trouve son lieu d'élection non point dans le grand orchestre traité par masses, mais dans l'ensemble d'instruments solistes, qui est le plus apte à traduire la polyphonie la plus radicale (ainsi dans *les Malheurs d'Orphée*, *l'Homme et son désir*, les *Études* pour piano et orchestre, les symphonies de chambre, *la Création du monde*).

La polytonalité a été attaquée de deux points de vue opposés. Ses adversaires, ce sont aussi bien les néo-classiques que les dodécaphonistes. Les premiers la condamnent parce qu'elle est une déformation de la tonalité, les seconds, parce qu'elle n'est qu'un compromis menant à une impasse, et ne saurait donc contribuer à l'évolution historique de l'art musical. L'on ne peut contester toutefois l'enrichissement qu'elle apporte aux pouvoirs à la fois expressifs et constructeurs de la musique. Et celle de Milhaud atteste l'ampleur des constructions qu'elle permet de régler ainsi que la subtilité de son langage. La polytonalité n'est point chez lui un système inerte, mais une technique souple et vivante se pliant chaque fois au propos du musicien — un moyen d'expression constamment réinventé. Ce dont toute son œuvre et singulièrement son théâtre nous apportent de multiples preuves.

C'est peut-être par la combinaison des voix et des instruments que Milhaud s'exprime le plus complètement. Comme si son expressionnisme avait besoin de l'excitant de la parole pour atteindre toute sa puissance. Le lyrisme de Milhaud se donne libre cours dans ses innombrables mélodies composées notamment sur des textes de René Chalupe, Léo Latil, Claudel, Ronsard, Gide, Cocteau, etc. Le sentiment poétique est ici d'un raffinement extrême, mais la mélodie de Milhaud, même dans la tendresse, ne s'abandonne pas à l'effusion sentimentale. Parmi ces mélodies, les célèbres *Chants populaires hébraïques*, transcription pour chant et piano de mélodies folkloriques juives, dont Milhaud nous restitue en l'exaltant le sombre pathétisme.

Dès *la Brebis égarée* (composée à l'âge de 18 ans), Milhaud découvre et affirme sa vocation pour le théâtre. Un théâtre aux dimensions de son souffle et du drame

humain qu'il devra symboliser. L'œuvre dramatique de Milhaud est considérable, tant par la quantité que par la qualité. Le genre lyrique était en effet bien propre à traduire le lyrisme objectif de Milhaud, ce don d'une expression dépersonnalisée qui ne retient que l'âme des êtres et des choses. Et c'est dans son théâtre que Milhaud nous dévoile le mieux l'essence cachée de son art, où le modernisme de langage est au service de thèmes éternels. Dans son œuvre lyrique et chorégraphique (en dehors de divertissements tels que *Salade*, *le Train bleu*, *le Bœuf sur le toit*) Milhaud a chanté l'homme à la recherche de soi, de sa signification et de sa place dans l'univers : « l'odyssée de la conscience », de son obscurité primitive à sa suprême lucidité : depuis *l'Homme et son désir* jusqu'au *Festin de la sagesse*. En Afrique, en Grèce, au Brésil, dans la France de Jammes ou de Claudel, c'est toujours le même drame humain, dans son essence permanente, qui requiert le musicien.

Milhaud n'en demeure pas moins dans son théâtre musical un chercheur aimant courir les risques de l'aventure créatrice. *L'Homme et son désir* ainsi que les *Choéphores* explorent les ressources singulières de cet orchestre de percussion inventé par Milhaud et auquel son *Concerto* pour batterie et orchestre confèrera la dignité de soliste. C'est cette percussion, aux effets subtils et colorés, qui soutient, dans les *Choéphores*, le « chœur parlé », dont l'originalité — du point de vue du langage dramatique — mérite d'être soulignée. Milhaud lui fait dire le texte en mesure, rythmé et conduit comme s'il était chanté. Il résout ainsi le dualisme parlé-musique, non point en ayant recours, comme Schönberg, au parlé-chanté, mais en soumettant à des rythmes musicaux les paroles non chantées. Conçue par Blaise Cendrars d'après la mythologie nègre, *la Création du monde* offrit à Milhaud, selon son dire, « l'occasion de se servir des éléments du jazz qu'il avait si sérieusement étudiés, d'utiliser le style jazz sans réserve, le mêlant à un sentiment classique, de traiter le jazz-band dans la forme de la musique instrumentale, comme une symphonie concertante ». Ce ballet au dynamisme puissant et inspiré, qui semble puiser directement aux forces cosmiques, est au surplus l'une des plus belles réussites de Milhaud.

Dans ses œuvres lyriques — dont aucune n'adopte la

formule de l'opéra classique —, le musicien fait preuve de sa faculté de renouvellement des moyens d'expression dans la fidélité à l'universel humain. L'auteur des *Malheurs d'Orphée* et de l'*Orestie* sait retrouver le sens profond des vieux mythes. Sans doute avait-on déjà composé avant Milhaud des drames musicaux sur des sujets grecs. Mais toujours en les transposant et les adaptant à notre époque : de proprement hellénique ne subsistaient que la trame de l'action et le symbole mythologique. Avec la trilogie de l'Orestie (*Agamemnon*, *les Choéphores*, *les Euménides*) Milhaud ne fait pas un opéra sur un livret s'inspirant d'Eschyle : mais il met en musique le texte même d'Eschyle. L'entreprise était audacieuse : Milhaud travailla douze ans, mû par une nécessité intérieure qui était la garantie du succès. Il ne s'agit plus ici d'une adaptation, mais pas davantage d'une reconstitution. L'identification se produit aux profondeurs spirituelles, et l'exactitude littérale — car Milhaud est fidèle à l'authentique métrique grecque — semble le fruit d'une parenté d'essence. La nature généreuse et véhémence de Milhaud retrouve toute la violence d'Eschyle, la fatalité et la grandeur antiques. Dans le chœur parlé des *Choéphores*, cette grandeur s'exprime en accents passionnés, sans grandiloquence.

Avec la trilogie sud-américaine (*Christophe Colomb*, *Maximilien* et *Bolívar*) Milhaud ne se contente plus de ressusciter de vieux mythes : il en crée de nouveaux par la puissance lyrique de son art. *Christophe Colomb* est sans doute, de ces trois drames, le plus beau et le plus grand spirituellement, et l'un des sommets de la musique de Milhaud. C'est une pièce singulière, qui fait appel aux tableaux vivants et aux projections cinématographiques, à toutes les ressources du chœur parlé, du chœur rythmé, soutenu par la percussion et qui, par le mélange de l'opéra et de l'oratorio, renouvelle le genre lyrique.

Avec *Bolívar*, Milhaud a voulu réaliser un opéra populaire. C'est moins une action dramatique qu'une grande fresque aux couleurs violentes, sorte d'imagerie musicale d'un langage dru et direct. *Bolívar* a l'ardeur impétueuse, la richesse surabondante et une grande variété de tons d'où résulte une impression de grandeur baroque.

Même au sein du grandiose, Milhaud sait trouver d'instinct la juste proportion. Et c'est pourquoi ce musi-

cien des fresques majestueuses est aussi celui des « opéras-minute », où se manifestent en leur pureté ses qualités de mesure, de dépouillement et de concision. *L'Enlèvement d'Europe*, *l'Abandon d'Ariane*, *la Délivrance de Thésée* : ces trois pièces dont chacune ne dure que de sept à huit minutes forment un petit triptyque mythologique constituant un court spectacle. Ces « Opéras-minute », confiés à des solistes — non à une masse d'exécutants —, répondent à une esthétique de l'économie et du raccourci lapidaire. Ce qui les différencie radicalement du « Kurzoper » allemand, qui ne se distingue du grand opéra que par sa brièveté, non par l'essence esthétique. Milhaud est ainsi l'initiateur de l'opéra de chambre, cette formule théâtrale si symptomatique de notre temps.

La production instrumentale de Milhaud, considérable elle aussi, est — dit-on — moins égale. Et pourtant, là encore, combien de chefs-d'œuvre — connus et inconnus — dont il faut nous borner à nommer les plus célèbres : les *Saudades do Brazil*, douze tangos pour piano où revivent les savoureux rythmes brésiliens; *Scaramouche* et le *Bal martiniquais* pour deux pianos, tout imprégnés d'un chaud exotisme; le *Carnaval d'Aix*, fantaisie pour piano et orchestre débordant d'esprit, où les personnages de la « Commedia dell'Arte » se mêlent aux souvenirs sud-américains; la *Suite provençale*, l'œuvre la plus populaire de Milhaud, si évocatrice hors de tout pittoresque extérieur; les symphonies pour petit orchestre qui, à l'instar de la *Kammersymphonie* de Schönberg, n'emploient que des instruments solistes; les *Quatuors à cordes* enfin et surtout, qui « contiennent, selon Poulenc, le meilleur Milhaud » et qu'on a pu comparer à ceux de Bartók.

C'est sans doute dans le domaine lyrique que Milhaud a donné toute la mesure de sa puissance créatrice. Darius Milhaud est, avec Honegger, le musicien ayant le plus contribué à la renaissance d'un théâtre lyrique contemporain. Détruisant la fable d'une musique française vouée à la légèreté du « divertissement », il lui a rendu la puissance dramatique et lyrique.

ARTHUR HONEGGER

Né comme Darius Milhaud en 1892, Arthur Honegger a plus d'un trait commun avec lui. L'un et l'autre sont

doués d'une nature puissante et généreuse, d'une fécondité créatrice qu'attestent l'ampleur et la diversité de leur œuvre. Ils partagent aussi le privilège de ce sens de la grandeur — si rare chez le musicien d'aujourd'hui — qui les porte vers les monumentales architectures et les vastes fresques lyriques. Peu enclins l'un et l'autre aux confidences personnelles, ils sont également orientés vers l'universel humain, sollicités par le drame de la conscience. Une éthique commande à leur lyrisme, tout illuminé de leur foi en la noblesse de l'esprit. Semblablement attirés par le théâtre lyrique — où ils trouvent une forme à la mesure de leur projet —, ils ont l'un et l'autre découvert en ce domaine une alliance neuve du verbe et du son, un nouvel équilibre structurel, sous la forme de l'opéra-oratorio. Il est significatif à cet égard que Paul Claudel ait tour à tour collaboré avec Milhaud et Honegger et que cette double collaboration ait abouti à une égale réussite. Parmi les tendances diverses et divergentes qu'a suscitées à notre époque le besoin d'un renouveau dans le domaine de l'opéra, la tendance la plus valable et la plus riche d'avenir est certainement celle qui s'attache à l'oratorio et qu'inaugurent en France Milhaud et Honegger. Au problème de l'opéra nos deux musiciens répondent par une solution identique : l'opéra-oratorio, dont la valeur est attestée par des œuvres telles que *Christophe Colomb* et *le Roi David*, pour ne citer que celles-là.

Mais là s'arrêtent les ressemblances entre Milhaud et Honegger. Milhaud, le Français du Sud, est un anti-wagnérien décidé, et de manière générale n'a guère de penchant pour la musique romantique allemande. Honegger est une nature plus complexe. Né au Havre de parents zurichois, imprégné de romantisme germanique et de spiritualité protestante, il saura équilibrer en lui les apports de son origine alémanique et sa formation latine. Et l'esprit français viendra tempérer le germanisme de ce fervent des festivals de Bayreuth. « Debussy et Fauré, avoue Honegger, ont fait très utilement contre-poids dans mon esthétique et ma sensibilité aux classiques et à Wagner. » Il n'en reste pas moins que l'expressivité romantique qui donne son contenu à la musique d'Honegger est à l'opposé de l'expressionnisme objectif de Milhaud.

De tous les musiciens du « Groupe des Six », c'est certainement Honegger qui est le plus éloigné de Satie. Chez l'auteur de la *Symphonie liturgique*, règnent la gravité et la grandeur, non plus l'ironie; et, en fait de concision, il nous propose de monumentales architectures, car il n'a point honte d'être éloquent. Enfin, dans aucune de ses œuvres il n'obéit à ce ferme et clair diatonisme qui correspondrait, selon les « Six », à une permanente exigence de la pensée musicale française. Là même où Honegger est le plus dans l'esprit de la tradition latine — ainsi dans les *Cahiers romans* pour piano — sa musique a des traits romantiques. Là même où il aborde un thème classique — comme dans *Antigone* — il demeure fort loin de la sérénité classique de Satie. Avec son *Horace victorieux*, il se range en 1920-21 aux côtés des atonalistes. Cette « symphonie mimée » est peut-être la partition la plus originale, la plus dégagée de toute concession de toute l'œuvre d'Honegger — à coup sûr la plus riche en dissonances et la plus hardie qui soit née à l'époque sur le sol français. Lorsqu'il s'unit — par un lien tout amical — aux « Six », Honegger ne souscrit pas pour autant au nouvel évangile inventé par Cocteau. « Je n'ai pas le culte de la foire et du music-hall — précise-t-il — mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. » Personne ne pourrait lui faire renier ses maîtres — Bach, Beethoven, Wagner et Franck — et céder à l'objectivisme qui est de mode. Entre l'école des « Nouveaux Jeunes » qui moque indifféremment Wagner et Ravel, Debussy et Franck, et le jeune Honegger, un seul point de contact : leur commune réaction contre les sortilèges de l'impressionnisme debussyste. Honegger toutefois s'en défend, non point par le retour à la simplicité harmonique préconisé par Satie, mais par le recours à une complexité polyphonique qui lui permet à la fois de conserver et de maîtriser la matière sonore engendrée par l'impressionnisme. Le contrepoint chez Honegger informera et conduira l'harmonie, comme chez Bach — son grand modèle — dont il ressuscite l'esprit et la technique en les réajustant à notre temps.

Le Roi David — qui en un soir rend Honegger célèbre — le sépare définitivement — du point de vue esthétique — des « Six ». A Cocteau qui lui reproche de « participer

d'un ordre de choses à l'agonie », Honegger répond : « Je trouve qu'il est inutile d'enfoncer les portes dont on peut trouver la poignée. » Farouchement indépendant, Honegger est toujours demeuré à l'abri des fluctuations de la mode et des consignes d'école. La « problématique » musicale ne joue aucun rôle dans la structure créatrice d'Honegger. Ses œuvres n'obéissent point à une théorie particulière, et son langage est une synthèse d'éléments fort disparates, où se décèlent les influences les plus diverses. L'on y trouve sans doute de la polytonalité et de l'atonalité; mais ces techniques jamais ne règnent en maîtresses. Honegger ne voulait être qu'un artisan, un « honnête ouvrier de la musique accomplissant son métier en conscience ». La révolution en soi ne l'intéressait guère. « On trouve toujours plus novateur que soi », disait-il. C'est sous la contrainte d'une exigence intérieure qu'il innovait, par nécessité expressive, voire technique. Chez lui, nulle recherche gratuite, mais une extrême rigueur dans le choix et l'agencement des matériaux. Non point qu'il repousse les conquêtes de l'époque. Mais il les intègre aux cadres classiques, les soumet à l'inébranlable assise de la forme beethovénienne. Il concevait l'innovation non comme une rupture de la tradition, mais comme son prolongement et son enrichissement. « Pour progresser dans l'art — disait-il — il faut être solidement rattaché au passé... comme les branches d'un arbre. Une branche détachée du tronc meurt vite. » Et c'est sa parfaite liberté d'esprit en même temps que sa haute probité artistique qui l'autorisaient à se livrer aux plus audacieuses tentatives sans risquer d'en être la victime. L'un des côtés les plus remarquables de son œuvre est dans cet équilibre qu'il a su réaliser entre l'innovation et la tradition. C'est pourquoi son génie est si convaincant et fit communier dans une même ferveur les initiés et les profanes.

A la rigueur de l'écriture et de l'architecture, la musique d'Honegger joint la fougue du dynamisme et du lyrisme. A la forme classique, l'expression romantique. Car elle n'est jamais pur exercice de style. Un message — au sens le plus précis du terme — l'habite et l'anime, tendu comme un appel vers l'auditeur dont la réponse seule lui donnera son sens. Car nous sommes à ce point concernés par cette musique que notre incompréhension

en signifie l'échec. L'œuvre d'Honegger est tout imprégnée des drames de conscience qui obsèdent l'humanité d'aujourd'hui. A l'optimisme tranquille du musicien de la *Suite provençale*, s'oppose le pessimisme tourmenté de l'auteur des *Cris du monde*. A la sagesse hellénique du Méditerranéen, qui vit au sein de réalités éternelles, la révolte de celui qui a ressenti au plus intime de lui-même tout le désarroi de notre temps. Chez Honegger, l'homme et le musicien se sentent solidaires de l'époque; ils en assument le drame spirituel. La souffrance, la révolte et l'effort vers le salut : telle est la dialectique interne de cette musique militante, où la joie est conquise au terme d'un dur combat. Une tension volontaire donne sa cohésion à la musique d'Honegger, rassemble énergiquement la diversité de ses matériaux et de ses styles. « Pas de facilité, avouait le musicien, une espèce de monstruosité... le besoin d'écrire de la musique... mais avec beaucoup de mal... » L'énigmatique besoin de créer, malgré tous les obstacles, les découragements, les déceptions, n'est-il point, chez Honegger, la voix catégorique d'un impératif moral : celui d'aider l'homme d'aujourd'hui à se retrouver, à se reconstruire ?

Un humanisme actif anime Honegger. « Il s'élevait, dit Henry Barraud, au-dessus de sa propre réussite pour mesurer des dangers dont il ne suffisait pas à son confort moral qu'il se trouvât personnellement préservé. » L'auteur d'*Incantation aux fossiles* et de *Je suis compositeur*, n'a cessé de dénoncer les préjugés, les routines, le mercantilisme, le snobisme; de lutter afin que cesse « la malédiction qui pèse sur notre métier ».

L'on conçoit qu'Honegger éprouve un impérieux besoin d'adhésion, que cette adhésion soit le mobile profond de sa création. A la lumière de son humanisme s'éclaire son esthétique. Mettre fin au tragique divorce du musicien contemporain et de son public, toucher l'auditeur, tel est le but sans cesse avoué d'Honegger, et qui infléchira la courbe de son activité créatrice. Le musicien d'*Horace victorieux* n'hésitera pas à renier son langage le plus audacieux. Après s'être rapproché de Schönberg, il s'écarte de son « art d'abstraction », qui a perdu contact avec le public. *Le Roi David*, qui a conquis les masses, lui indique le chemin. Il se détournera de l'« audace trop volontaire », et ne négligera rien pour

se faire entendre, quitte à sacrifier à ce désir de communion ses recherches et ses ambitions de musicien. Ne proclame-t-il pas (en 1927) : « La musique doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allure : le Peuple se fiche de la technique et du signolage » ? C'est qu'en vérité la musique est essentiellement, selon Honegger, une « magie » et sa fin ultime est de « rayonner ». Incomprise, elle perd son sens, sa raison d'être. L'œuvre n'est donc qu'une médiatrice. Se dédoublant dans sa création, Honegger sait prendre ses distances avec son œuvre pour se mettre à la place de son auditeur. D'où sa science subtile de l'effet qui porte. D'où cette manière de construire l'œuvre devant nous, au lieu de nous l'imposer, afin que nous participions à sa création ; et enfin cette habileté à se faire pardonner la dissonante complexité de l'harmonie grâce à la précision du dessin mélodique et rythmique. L'art musical que l'époque expose au danger de déshumanisation, Honegger entreprend de le restituer à l'homme dont il est issu. Aussi bien dans son œuvre lyrique que dans son œuvre symphonique où la forme pure est toujours vivifiée par le contenu dramatique.

Les deux tendances majeures de sa nature tout ensemble lyrique et architectonique expliquent la dualité de son œuvre, partagée entre la musique pure et le théâtre.

« Mon rêve, avoue Honegger, aurait été de ne composer que des opéras, mais c'eût été peine perdue à une époque où le théâtre lyrique est sur le point de disparaître. » Par la prévalence qu'il donne à l'humain, l'opéra arrache la musique à tout formalisme stérile. L'humanisme d'Honegger l'oriente vers un genre musical où l'homme est présent tout entier. L'action lyrique le séduit par la liberté et la richesse d'expression qu'elle autorise et qui permet de s'exprimer sans équivoque — c'est-à-dire d'atteindre le public dans sa totalité. Honegger trouve au surplus dans le thème dramatique un excitant que ne lui offrent point les impératifs de la construction intellectuelle. Son tempérament généreux et direct et l'attrait qu'exercent sur lui les problèmes de déclamation lyrique le conduisent vers cette synthèse idéale : poésie-action.

Mais l'opéra est un genre à l'agonie. Là plus qu'ailleurs le divorce semble irrémédiable entre le compositeur et

le public : ces habitués de *Carmen* et de *Manon* qui ne peuvent que boudier le lyrisme moderne. En dépit d'un climat défavorable, Honegger n'a pu résister à la tentation lyrique, à son désir de renouveler l'expression théâtrale selon l'esprit de notre temps. Et c'est en ce domaine que se sont exercées ses recherches les plus fécondes. À l'exception d'*Antigone* — son chef-d'œuvre le plus hardi mais le moins populaire — ce n'est pas du reste à l'opéra traditionnel mais plutôt à l'oratorio renouvelé qu'Honegger doit ses plus sûres réussites : *le Roi David*, *Jeanne au bûcher* et *la Danse des morts*.

Nulle œuvre dramatique d'Honegger n'est plus volontaire qu'*Antigone*, plus dégagée de toute concession, plus dédaigneuse de plaire. Revue par Cocteau, la tragédie de Sophocle est devenue un drame rapide, concentré, violent, dont le perpétuel paroxysme refuse toute trêve, même lyrique. À cette brutalité, la musique d'Honegger répond par une brutalité égale. Entièrement soumise au texte et à l'action, partageant son rythme haletant — bien qu'elle l'enveloppe d'une construction symphonique serrée —, toute la partition est dure, intense, tendue. Dans le texte de Cocteau, le musicien a trouvé un livret accordé à son propos qui est d'éprouver la prosodie qu'il vient de découvrir : « Remplacer le récitatif par... une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et à en augmenter le relief. » L'épreuve est ici concluante. La prosodie d'Honegger souligne la prose percutante de Cocteau, la violence de l'action. *Antigone* vit au rythme de notre époque. Et si elle n'a pas trouvé l'écho qu'elle méritait, elle n'en demeure pas moins l'un des exemples contemporains les plus probants d'une fusion possible de la musique, de la parole et de l'action.

Le climat de divertissement est rare chez Honegger. Trois fois pourtant l'opérette a sollicité l'auteur du *Roi David*. Et *les Aventures du roi Pausole*, au « style mozartien, gai, vif, alerte, mélodique », resteront — paradoxalement — son plus grand succès scénique.

Si les conditions de la vie musicale ont détourné Honegger de l'opéra traditionnel, elles l'ont en revanche conduit vers une forme depuis longtemps oubliée : l'oratorio, qu'il ressuscite et réinvente.

Le premier contact d'Honegger avec le théâtre a lieu

en 1918 avec *le Dit des Jeux du monde*. Et le fait qu'il s'effectue sous le signe de la musique de scène, c'est-à-dire de la concision, de la rythmique et de la dynamique — et non du grand opéra — orientera le comportement futur de l'auteur d'*Antigone* et de *Jeanne au bûcher*. Dès *le Roi David*, Honegger affirme sa maîtrise de l'oratorio renouvelé (où le texte parlé remplace l'antique récitatif au clavecin). D'abord musique de scène (sur un poème de René Morax), l'œuvre — transformée en oratorio — triomphera dès sa création en 1924 et connaîtra un succès continu dans le monde entier. Jaillie spontanément en quelques semaines, cette fresque biblique en vingt-huit épisodes, où l'évocation pittoresque s'unit à la religiosité protestante, est d'une totale liberté de style. L'étonnant est que l'unité règne à travers une partition qui semblait théoriquement vouée à la dispersion. Mais la clarté de l'architecture n'y est point obstacle à l'envol lyrique et mélodique (dont témoigne le célèbre *Alleluia*). Par la noblesse et l'autorité de son langage, par sa simplicité et son dynamisme, *le Roi David* restera l'œuvre populaire par excellence d'Honegger.

Le Roi David inaugure la série des oratorios qui se poursuivra avec *Judith* (1925), *Phèdre* (1926), et les *Cris du monde* (1931). Avec cet oratorio profane (sur un poème de René Bizet) Honegger pour la première fois se délivre des idées qui le hantent et qui reviendront plus tard, de manière plus allusive, dans la *Symphonie liturgique* et la cinquième et dernière *Symphonie di tre re*. Dans cette œuvre tourmentée, ardente, la musique est vraiment l'arme d'un combat pour l'esprit. Inspiré — dit-on — de « l'hymne à la solitude » de Keats, cet oratorio, d'une pathétique actualité, exprime en réalité la révolte de l'individu contre la foule qui l'écrase et le machinisme qui l'asservit. Le langage musical d'Honegger est ici la synthèse des particularités de son style : la concision, la déclamation éloquente, le dynamisme et le lyrisme. Spirituellement, c'est un climat d'oppressant cauchemar : toute l'angoisse de l'homme moderne en proie aux puissances infernales qu'il a déchaînées, au vacarme frénétique des hommes et des choses, qui lui ravissent la solitude et le silence du recueillement. En vain l'homme tente-t-il de se rejoindre, de chanter son propre chant : malgré ses efforts et ses prières, il est à jamais exilé de

lui-même. Avec quelle acuité, quelle vigueur Honegger nous fait sentir tout le tragique de cette folle agitation, destructrice de notre essence spirituelle. Et pourtant son avertissement ne fut pas entendu... Le musicien s'en montra très affecté et dans un article intitulé *Pour prendre congé*, manifesta toute l'étendue de sa déception. Déception devant l'impossibilité d'atteindre sûrement l'auditeur : de transmettre, sans équivoque, avec l'œuvre objective, le message subjectif dont elle fut chargée.

Mais *Jeanne au bûcher* réconciliera Honegger avec son public, en renouvelant l'unanime enthousiasme qui avait accueilli *le Roi David*. *Jeanne* vaut à Honegger la précieuse rencontre de Claudel. Le texte déjà musical du poète, « ordonné, composé et déjà comme entouré de musique » — selon les termes d'Honegger —, se prête singulièrement au projet du musicien, à sa quête d'une musique issue du mot lui-même. Il suffira donc au musicien de se laisser guider par le poète — qui d'ailleurs approuve ses recherches. Le texte ici n'est plus un prétexte, comme d'ordinaire dans l'opéra; mais il régit la musique qui en achève l'implicite musicalité. Conçue dans l'esprit médiéval du « jeu populaire », *Jeanne au bûcher* est, au dire d'Honegger, « la synthèse de tous les éléments du spectacle avec le texte parlé ». Le rôle primordial des chœurs (magnifiquement traités) ne nuit jamais au texte déclamé par la récitante, non plus qu'à l'orchestre. Malgré le disparate apparent d'une musique attentive à suivre scrupuleusement le poème, l'ouvrage jouit — comme toujours d'ailleurs chez Honegger — d'une parfaite cohésion. Cohésion des moyens mis en œuvre où interviennent entre autres le parlé, le crié, le chuchotement, les ondes Martenot et le recours avoué au folklore. Cohésion spirituelle d'une musique qui, à l'image du poème, sait mêler le charnel au céleste, et passer de la naïveté à la grandeur. De l'étroite communion entre Claudel et Honegger est née en définitive la plus populaire de nos partitions lyriques, l'une des plus persuasives par sa simplicité et sa ferveur. Le souffle épique de *Jeanne au bûcher* se retrouve dans *Nicolas de Flüe* (composé en hommage au sauveur de la Confédération helvétique), oratorio d'inspiration populaire dont le volontaire dépouillement accroît la force convaincante. Une seconde fois la collaboration Honegger-Claudel nous vaut l'une

des pages majeures du musicien : *la Danse des morts*. D'un thème qui pouvait prêter — Saint-Saëns en témoigne — aux facilités de l'harmonie imitative, Honegger fait surgir une œuvre altière et riche de pensée, où la description est au service de l'expression, de la signification spirituelle. Enfin la *Cantate de Noël*, suprême message du musicien, apaise, en sa pureté mystique, l'angoisse sur laquelle s'achevaient les *Cris du monde*. Le choral final s'élève ici comme la voix même de la foi victorieuse.

Les œuvres lyriques d'Honegger, aux vertus diverses, ont contribué à réhabiliter — sinon comme il l'eût souhaité — l'opéra renouvelé, du moins l'oratorio enrichi des prestiges de la scène. Qu'Honegger ait réussi dans sa tentative de réaccorder le théâtre musical à notre temps, le meilleur témoignage en est le succès même de bon nombre de ses partitions lyriques qui — contre toute attente mais selon le vœu même du musicien — ont su rallier le public populaire.

Même dans le lyrisme, Honegger garde le souci d'une structure rigoureuse. Car ce grand lyrique est aussi un grand constructeur. Il est banal de constater la solide assise classique de l'œuvre d'Honegger. Son amour de la rigueur lui fera même modifier le plan classique de la forme sonate pour substituer au schéma A B C A B celui plus symétrique d'A B C B A (*Sonates* pour violon et piano, pour alto et piano). Son sens de l'architecture et du contrepoint se manifeste dès son premier *Quatuor* (dédié à Florent Schmitt). C'est une œuvre touffue, presque symphonique de conception et d'écriture; le musicien y confesse, en un atonalisme âpre et fiévreux, le côté alémanique et romantique de sa nature. Malgré la maîtrise supérieure des second et troisième quatuors, le musicien avouera à la fin de sa vie sa préférence secrète pour le premier « parce qu'il traduit exactement la personnalité du jeune homme qui l'écrivait en 1917 ».

Mais Honegger le bâtisseur ne donne toute sa mesure que dans la réalisation orchestrale. Sa vocation pour les vastes fresques s'affirme encore ici. Mais sans que la grandeur du dessein lui fasse négliger l'effet particulier (« dynaphone », ondes Martenot, emploi judicieux des couleurs instrumentales). Le poème symphonique *le Chant de Nigamon* (1917) indique par sa rudesse et sa vigueur d'accent une réaction contre la tentation impres-

sionniste. La *Pastorale d'été* (inspirée du vers de Rimbaud : « J'ai embrassé l'aube d'été ») est une œuvre limpide et sereine, d'une poétique fraîcheur. *Horace victorieux* (1921), au langage incisif et brutal, est la symphonie de l'homme constructeur d'histoire. « La chose la plus originale et la mieux réussie qui soit sortie de mes mains », affirme Honegger — mais qui, en raison de son originalité même, resta fermée au public populaire. Citons encore le *Chant de joie, la Tempête, Pacific 231* au langage puissamment musclé, un triomphe mondial, mais aussi l'origine d'une légende dont le musicien souffrira; *Rugby*, constante improvisation à l'image du jeu lui-même. Une atmosphère ludique règne aussi dans les deux concertos (le *Concertino* pour piano et orchestre, et le *Concerto* pour violoncelle et orchestre).

En dépit d'une vocation orchestrale manifeste, Honegger n'écrira qu'à 37 ans sa I^{re} *Symphonie*. De caractère concertant, elle constitue son premier essai orchestral de « musique pure ». Plus de dix ans après, c'est la II^e *Symphonie* (pour cordes et trompette), l'une des pages majeures du musicien. La « musique pure » y est transfigurée par le lyrisme : nous sommes pris dans une angoisse et une tension croissantes, qu'une trompette inattendue soudain dénoue en un choral d'espoir lumineux. Sous l'aspect rigoureux, la III^e *Symphonie* dite *Liturgique* (1945-1946) est encore un poème dramatique de l'angoisse et de la révolte. Révolte contre le matérialisme régnant et la stupidité des hommes. La construction, soumise à la courbe du sentiment, ordonne ses trois mouvements autour des versets *Dies irae, De profundis clamavi, Dona nobis pacem*. Cette admirable symphonie — l'un des sommets de l'œuvre d'Honegger — nous offre l'image complète de sa personne psychologique et musicale : la ferveur de son spiritualisme, et cette alliance d'esprit français et de sensibilité germanique qui lui permit d'harmoniser classicisme et romantisme. La IV^e *Symphonie* (dite *Deliciae basilienses*) est proche par le climat de la *Pastorale d'été*. C'est un hommage à la Suisse, à Bâle, refuge estival. Un chant d'oiseau, un vieux chant populaire de Bâle : Honegger s'évade un instant de ses angoisses. Mais la V^e *Symphonie* dite *di tre re* (1950), sombre et douloureuse, reprend le thème de l'esclavage de l'homme moderne. Le Grave nous signifie quelle

fatalité inexorable pèse sur notre destin; et l'œuvre s'achève sans laisser place à l'espoir.

Ainsi Honegger a su traduire dans les formes traditionnelles le lyrisme qui lui est propre. Ce lyrisme, pour romantique qu'il soit, n'est jamais abandon à une sentimentalité dissolvante, mais il garde cette virilité dans la détresse qui témoigne de la volonté combative de l'homme. Volonté qui construit aussi les vastes architectures...

La musique de Honegger, comme celle de Beethoven, est une méditation sur la condition humaine. Non point son moi singulier, mais l'homme universel est au centre de son œuvre. D'où tout ensemble sa simplicité et sa grandeur, d'où ces vastes fresques à la mesure de l'humanité et de son destin. Vivant intensément le drame de l'homme moderne, Honegger a créé une musique où chacun peut se reconnaître. Et c'est parce qu'elle reflète toutes les angoisses de l'époque et les grands problèmes qui nous assaillent au plus secret de nous-mêmes qu'elle est source de communion.

GEORGES AURIC

Chez beaucoup de nos musiciens d'aujourd'hui, il semble que le divorce avec le public soit visible à l'intérieur même de leur structure créatrice; de leur activité ils font deux parts, créant tantôt pour eux-mêmes et tantôt pour le public, vivant en même temps dans l'absolu et le relatif, ce qui leur permet à la fois de sauvegarder la pureté de leur idéal personnel et de se mettre à la portée du public, qu'ils peuvent peu à peu familiariser avec leur langage. Tel Zarathoustra, ils aiment parfois quitter la haute montagne qui est leur naturel séjour pour venir vivre parmi les hommes. Et c'est dire qu'ils ne descendent vers le public qu'avec la secrète pensée de l'élever jusqu'à eux-mêmes.

La génération des « Six », qui parvint à la maturité au moment même de la naissance du film sonore, y trouva une magnifique occasion de rapprochement avec le public. Le cinéma est un phénomène social, puisqu'il est hanté par les hommes de tous âges et de toutes conditions. Un vaste auditoire entend donc la musique de film. De sorte que le cinéma apporte au compositeur non seule-

ment des moyens d'existence, mais encore l'espoir d'éduquer musicalement le public et de le réaccorder peu à peu avec la musique contemporaine. Et il est heureux que les producteurs fassent appel à de grands musiciens — ce qui atteste le succès même de leurs partitions auprès des foules — et que des musiciens de la valeur d'un Honegger, d'un Milhaud, d'un Auric, d'un Roland-Manuel, ne prennent point à la légère la tâche qui leur est confiée. Remarquons d'ailleurs que, par leur musique de film, les musiciens de la génération des « Six » perpétuent et accomplissent l'idée, chère à Satie, d'une « musique d'ameublement ». Cette musique faite seulement pour être entendue et non point écoutée, cette musique de toile de fond, les progrès de la technique, sous la forme du cinéma et de la radio, allaient lui permettre de se concrétiser et lui apporter par là même une éclatante confirmation. La vieille idée de Satie s'est revêtue de termes nouveaux qui en attestent la fécondité : musique illustrative, musique de fond, musique appliquée, musique fonctionnelle surtout. Par la radio, la musique est devenue le décor de notre vie. Le film de l'existence quotidienne a lui aussi besoin du compositeur. Celui-ci n'est donc plus exclu de la cité, mais il tend à exercer de nouveau un rôle social. Et peut-être l'avenir de la musique dépend-il dans une large mesure de la qualité de la musique fonctionnelle.

Georges Auric est le premier grand musicien moderne qui ait compris l'immense signification de la musique de film, le premier qui ait fait deux parts de son activité créatrice, sans pourtant qu'il en résulte une quelconque dualité ou scission à l'intérieur de lui-même.

C'est à Georges Auric que Cocteau dédia *le Coq et l'Arlequin* et c'est lui sans doute qui répondait le mieux à sa conception d'alors du « musicien français ». Auric est l'héritier spirituel le plus direct de Satie et comme la personnification de l'esprit des « Six ». Il n'eut pas à se faire violence pour œuvrer à l'enseigne du Coq et de l'Arlequin. C'est très spontanément qu'il retrouve l'art familier, transparent et narquois de l'auteur de la *Sonatine bureaucratique*. Comme chez Satie, une ironie purificatrice dissout les sortilèges romantiques et debussystes, exorcise l'héroïsme et la grandiloquence. Auric ne craint rien tant que de se prendre au sérieux ; il y a dans sa musique

une légèreté de transcendance — transcendance d'un créateur qui n'est point envoûté par son œuvre; une objectivité lucide qui est défense contre tout exhibitionnisme; une tranquille gaieté, signe de volonté et de maîtrise. Le langage est clair et dépouillé, d'une simplicité confinant parfois à la sécheresse, tant dans le domaine harmonique qu'orchestral. En réaction contre la loquacité romantique et aussi la rhétorique scholiste (Auric fut un temps disciple de Vincent d'Indy), c'est le règne de la brièveté, de la précision et de la concision. Le laconisme, la mesure, la réserve, le scepticisme et la cocasserie : tout indique le *refus d'exprimer*. Auric le musicien à la verve caustique, au ton désinvolte, à l'intelligence toujours en éveil — tel du moins il se révèle dans ses premières pièces pour piano (*Sonatine, Pastorales, Impromptus*) ; ses mélodies sur des poèmes de René Chalmès (dont le célèbre et charmant *Gloxinia*), Jean Cocteau, Gérard de Nerval, Lise Hirtz, Théodore de Banville, Louise de Vilmorin; et ses ballets pour Diaghilev *les Matelots* (1925), *les Fâcheux* (1924) *la Pastorale* (1926), qui sont autant de réussites. Mais cette première manière ne devait être que la phase initiale d'une évolution créatrice qui le conduirait aux antipodes de son esthétique originelle. En apparence du moins; car à la lumière de cette évolution même, son antiromantisme du début n'est plus que délivrance à l'égard du faux romantisme. Momentanément refoulé, le sentiment n'en jaillirait ensuite que plus violemment. Réaction toute naturelle puisqu'elle sera celle aussi d'un Poulenc et d'un Sauguet.

« Refus d'exprimer », disions-nous, et non point incapacité d'exprimer. Auric n'aurait point à se défendre s'il ne se sentait vulnérable. Et malgré lui se font jour ses dons d'expression et de poésie. Sous le masque d'objectivité et d'ironie se laisse deviner un autre Auric : le musicien des grands films poétiques de Cocteau et des grands ballets dramatiques. Sans doute cette seconde manière n'entraînera-t-elle pas la disparition totale chez Auric de l'esprit des « Six ». Mais de plus en plus prévaudra sur l'Auric léger et cocasse l'Auric sérieux et grave, capable de s'exprimer avec violence, non seulement parce qu'il en ressent intérieurement la nécessité, mais aussi parce que l'histoire musicale l'entraîne vers

ce style nouveau, plus complexe et plus riche en ressources expressives. Car Auric entend ne point demeurer étranger à son époque. Toujours à l'affût des aspects nouveaux de l'expression musicale, il se plaît à écouter le chant imprévu et hardi de ses cadets. Cette faculté d'accueil a permis à ce disciple de Satie d'admirer Alban Berg et d'accéder au dodécaphonisme sériel en même temps que les jeunes. Ce qui nous vaudra l'étonnante *Partita* de 1955, conjonction posthume de Satie et de Schönberg.

Dans la *Sonate en fa majeur* pour piano de 1932, Auric abandonne toute réserve pour s'exprimer avec ampleur. Le lyrisme y conduit à l'enrichissement du langage rythmique et harmonique, et le diatonisme des « Six » cède à un chromatisme qui parfois côtoie l'atonalisme. D'autre part, après avoir usé d'une écriture surtout harmonique, Auric — se souvenant maintenant de son passage à la Schola — retrouve le contrepoint. Mais un contrepoint aux possibilités augmentées par l'élargissement de l'horizon tonal. Au point de vue de la forme, cette sonate se signale par cette « économie de moyens » que réclame l'époque, et qui s'accompagne d'un travail de développement et de variation extrêmement complexe et subtil. Mais l'essentiel demeure le ton nouveau de cette sonate, d'esprit romantique et rappelant curieusement par certains côtés l'art de Scriabine. Auric pour la première fois tente ici, selon ses propres termes, « de faire quelque chose de différent, de plus tendu, d'expressif, de dramatique ».

Il est paradoxal que ce soit Cocteau qui, en faisant appel à lui pour *le Sang d'un poète*, ait tant contribué à le faire s'évader de l'esprit des « Six ». Avec ce film commence pour Auric une expérience créatrice nouvelle dont il va s'appliquer à définir l'esthétique. « Musique fonctionnelle » signifie pour Auric musique au service de l'expression dramatique, mais non pas de moindre qualité. Non seulement il n'a point jugé la musique de film indigne de son effort, mais il y a poursuivi le chemin inauguré par la *Sonate en fa* et sa quête d'un renouvellement de son art. C'est dire qu'il n'a jamais cédé à la tentation de facilité, mais a su maintenir son invention, en cette musique fonctionnelle, au niveau de la musique pure. Ce qu'attestent en particulier ses partitions pour les grands

films poétiques de Cocteau : *le Sang d'un poète*, *l'Éternel Retour*, *la Belle et la Bête*, et l'étonnant *Orphée*. Par le contact qu'elle permet avec le véritable « grand public », celui qui ne fréquente pas les salles de concert, la musique de film lui apparaît riche d'enseignement. A condition d'y demeurer fidèle à soi-même. Auric a conscience de sa responsabilité et de sa mission. En sorte qu'il a trouvé dans la musique de film un authentique moyen d'expression : sans compromis, sans concessions, sa musique, par sa vérité humaine, a su convaincre l'auditeur.

Auric traite comme une musique fonctionnelle sa musique de ballet. Mais sans se départir de ses exigences envers lui-même. Elle fut d'ailleurs aussi l'agent en même temps que la bénéficiaire de sa métamorphose, et nous permet de suivre toute l'évolution de son style. Ses trois ballets pour Diaghilev, comiques et légers, témoignent de sa première manière, facile et gaie. Avec *les Enchantements d'Alcine* (créé en 1928) et *la Concurrence*, le ton, imperceptiblement, change. Mais c'est avec *Phèdre* (créé en 1950) et *le Peintre et son modèle* (créé en 1949), cette sombre histoire d'un artiste assassiné par son modèle, que commence à s'affirmer la seconde manière d'Auric, vigoureuse et dramatique, et qui donne au ballet une dimension nouvelle en profondeur. Une impression de grandeur et de tension tragique se dégage de *Phèdre*. La partition se signale par la brutalité de son langage, par son orchestration éclatante, par sa rythmique tout ensemble violente et subtile. Même intensité dramatique, même atmosphère délirante dans *Chemin de lumière* (créé en 1952), mais avec plus de hardiesse encore dans le langage. La partition demeure sur le plan de la musique pure et ne tombe pas dans l'anecdotique. Tout en étant constamment présente aux données du livret (d'Antoine Goléa) dont elle nous restitue à merveille l'univers affectif allant de la tendresse à la violence, et des sentiments les plus purs aux plus morbides déchaînements.

Admirateur non seulement des dodécaphonistes viennois, mais encore de Strauss, de Stravinsky et de Bartók, Auric recrée le ballet selon le langage de notre temps, enrichissant ainsi les moyens de l'expression chorégraphique. En particulier, il ne s'en tient pas aux rythmes élémentaires des compositeurs de ballets du XIX^e siècle :

sa rythmique, tout en provoquant la danse, se veut plus hardie et plus diverse. Mais, s'il sait les pouvoirs du rythme à l'état pur, il laisse en général la primauté à la mélodie : héritage de l'esprit des « Six » et trait d'union entre sa première et sa seconde manière.

Et c'est la mélodie qui régnera en maîtresse dans la *Partita* pour deux pianos, cette œuvre expérimentale où le disciple de Satie engage le dialogue avec Schönberg. Œuvre expérimentale, la *Partita* n'est point pourtant œuvre de pure spéculation, mais aussi d'expression. Elle se déroule dans un climat affectif qui désigne l'auteur de *Phèdre*, climat de gravité et de noblesse, de tension tragique et — dans le *lento* — de pathétique méditation, qui touche l'auditeur non prévenu. Quelle meilleure preuve d'ailleurs de la validité d'un nouveau langage que la valeur même de l'œuvre qui l'utilise ?

Nous sommes à une époque, estime Auric, où s'impose la nécessité de revivifier les cadres traditionnels, usés et fatigués. Serait-ce par l'enrichissement du vocabulaire harmonique ? Mais l'harmonie est-elle vraiment dans la musique l'élément décisif et primordial ? Peut-être le tort de bien des musiciens contemporains est-il de surestimer l'importance du rôle de la matière sonore dans l'œuvre musicale. Obsédés par les théories harmoniques, ils oublient l'essence de la musique, son âme temporelle : la vivante et ondoyante mélodie. Mais cette mélodie qui est la musique même, pourquoi ne livrerait-elle pas au musicien d'aujourd'hui la solution de ses problèmes ? C'est à la mélodie précisément qu'il faudrait s'adresser selon Georges Auric pour dénouer la crise. Renouveler la musique par la mélodie — c'est à ce dessein que répond précisément la *Partita* pour deux pianos. Dans cette œuvre, le musicien volontairement délaisse la question du langage harmonique, tenue pour résolue, afin de se consacrer au problème de la forme, du discours musical — de la mélodie. C'est en fait tout le problème de l'organisation mélodique de la musique : de la construction des phrases, de leur étendue et de leur liaison, qui se trouve ici posé. La *Partita* témoigne de la curiosité et de la liberté d'esprit de Georges Auric. Cette œuvre en trois parties frappe par la fermeté et la singularité de sa structure, par l'intelligence de sa composition. Elle n'est pas sérielle, elle n'est pas non plus tonale. L'on y voit quel

parti un musicien de la génération de 1920 peut tirer de la discipline sérielle. Ce n'est pas que Georges Auric se soit rallié au dodécaphonisme. Mais le renouveau d'intérêt dont bénéficie la discipline sérielle auprès de nos jeunes musiciens l'a engagé, à l'instar de Stravinsky, à en éprouver les possibilités. Georges Auric a beaucoup médité sur l'écriture sérielle, et s'il l'a utilisée, ce n'est pas en s'y soumettant, mais en se l'ajoutant. La *Partita* est fondée sur une série de douze sons, dont les combinaisons et altérations savamment élaborées permettent de donner l'impression d'invention continue. Le principe de *répétition*, fondement traditionnel de la forme, cède ici au principe de *variation*. Et c'est précisément cet impératif de variation perpétuelle qu'il retient surtout — comme un Serge Nigg ou un Casanova — de la doctrine schönbergienne. Mais c'est dans la mesure où il y trouve une technique lui permettant de réaliser, par opposition au développement thématique, ce développement mélodique qui fait l'originalité de sa *Partita* et renouvelle son art en l'approfondissant. Auric a vu admirablement que la mélodie est douée d'un pouvoir constructeur, qu'elle doit organiser et conduire le développement musical — tandis que l'harmonie, statique par nature, n'y saurait prétendre. Tel musicien, avec des harmonies complexes, ne réalise souvent que des phrases rudimentaires. Tel autre, avec les harmonies les plus simples, réalise des phrases amples, souples et variées. Ainsi donc le problème de la mélodie est indépendant de celui de l'harmonie et, semble-t-il, beaucoup plus important. Hindemith se plaint qu'il y ait tant de traités d'harmonie — et point de traités de mélodie. Et il est bien vrai que la mélodie seule, par son harmonieux déploiement, peut construire la forme musicale, au sens profond : cette durée sonore qui épouse le processus du temps. L'esthétique de la mélodie, c'est l'esthétique de l'œuvre musicale même. Et c'est peut-être à l'esthétique de la mélodie qu'il appartient de délivrer le musicien du poids des théories harmoniques et de l'obliger à tourner son regard vers ce qui est la fin même de la musique : l'œuvre musicale, cet être vivant.

FRANCIS POULENC

C'est chez Francis Poulenc que se sont incarnées le plus parfaitement les tendances classiques du « Groupe des Six ». Et l'on peut dire que de tous nos musiciens modernes, il est celui qui a le mieux sauvegardé la pureté de la tradition française.

« Classique », Poulenc l'est par nature et non par théorie. Il possède une sensibilité finement intellectualisée qui le garantit aussi bien du romantisme que de l'académisme. Et s'il compose, de son propre aveu, par « instinct », c'est que cet instinct est régi par des règles tacites — celles qui naissent du goût et du sens de la mesure. Poulenc peut donner libre cours à sa fantaisie, jamais elle ne l'entraînera vers l'informe, la démesure ou la grandiloquence.

Poulenc est le vrai « musicien français », libéré de tout préjugé, se méfiant des systèmes et se fiant à ses intuitions auditives. Essentiellement et exclusivement latin, il est imperméable à toute influence germanique, et par conséquent à la séduction des théories ou des procédés d'écriture. A l'écart de la musique abstraite comme de la musique à programme, il retrouve le plus beau pouvoir de la pensée musicale française : celui d'organiser la sensation sonore sans jamais l'émousser. Le charme reposant que dégage la musique de Poulenc vient de ce que le musicien n'a pas été touché par la crise de la conscience musicale contemporaine et a préservé son innocence, comme protégé par la musicalité spontanée qui l'habite et l'anime. Poulenc se vante de n'avoir pas de principes ou de système d'écriture. C'est dire qu'il n'est pas tourmenté par les problèmes de langage. Il n'eut jamais en vérité d'autre ambition que de suivre son naturel, ce qui lui valut la chance de se trouver sans avoir eu à se chercher; et son évolution ne fut pas une quête de soi, mais seulement un enrichissement et un accomplissement.

Poulenc peut apparaître à première vue comme un musicien de piano. N'est-ce point sa musique de piano — et en particulier les *Trois Mouvements perpétuels* — qui lui apporta d'emblée la célébrité, accréditant l'image d'un Poulenc léger, tour à tour charmant et impertinent —

image que devait d'ailleurs démentir son évolution ultérieure. Poulenc, pianiste pour qui le piano est un naturel moyen d'expression, à la fois perpétue et rénove la grande tradition pianistique. Car il a en vérité redécouvert l'éternelle vocation du piano, que notre époque voulait contraindre à renier sa nature pour devenir un instrument à percussion. Le piano de Poulenc chante et résonne, et sa matière sonore se nimbe du féerique halo dû à la magie d'une pédale consciente de ses pouvoirs. Mais, bien qu'elle soit très abondante et que les plus grands pianistes du monde entier l'aient adoptée, la production pour piano de Poulenc n'est point ce que le compositeur préfère de son œuvre. Toujours prompt à se critiquer, Poulenc estime que son œuvre pianistique confirme l'opinion selon laquelle la pratique du clavier, par les facilités qu'elle offre à la pensée musicale, lui ôte sa liberté et son originalité. Le meilleur Poulenc — ou le plus authentique — ne serait pas celui des trop charmantes pièces pour piano, mais bien celui des œuvres vocales — profanes ou sacrées — où peut à loisir s'épanouir ce don mélodique si caractéristique de sa personnalité musicale.

Autre paradoxe : le compositeur que l'on croyait voué à la légèreté, à l'ironie et au burlesque — donc musicien profane par excellence — s'est révélé après la cinquantaine comme un compositeur religieux de la plus noble race et comme prédestiné à la musique spirituelle par sa vocation la plus intime. Et même dans ses œuvres profanes, la même évolution peut s'observer, qui conduit Poulenc vers une musique plus austère et plus grave par son contenu, plus sévère et rigoureuse par sa forme. Ses œuvres de jeunesse dans le domaine de la musique de chambre sont très typiques de sa première manière et de l'esprit de l'époque par la brièveté, la concision, l'acidité et l'impertinence. Mais à partir des années quarante, elles prennent un caractère plus grave et plus lyrique, de même que les mélodies, qui définitivement perdent, elles aussi, tout caractère « Groupe des Six ».

Dernier paradoxe enfin : le musicien qui excellait dans la pièce courte, dans l'improvisation brillante où règne une spontanéité fantaisiste, a su devenir sans se renier l'architecte du *Concerto pour orgue et orchestre à cordes* (1939), cette œuvre si caractéristique du Poulenc « grave »,

où la densité du contenu s'allie à la perfection de la forme.

Mais peut-être n'y a-t-il rien en tout cela qui doive surprendre. Il y eut toujours dualité en la personnalité humaine du musicien. Au Poulenc espiègle et prime-sautier, d'un tour d'esprit « parisien », voire « faubourien », s'oppose et se joint un Poulenc austère aspirant à se délivrer du divertissement qui divertit l'âme d'elle-même; un Poulenc qui a le sens de la noblesse et le goût de la rigueur. De là les deux aspects antinomiques de sa musique. D'une part « son folklore » personnel — pour reprendre l'expression de Ravel —, aristocratique et populaire à la fois. D'autre part les lignes nues de certaines de ses œuvres religieuses. D'un côté les *Mouvements perpétuels*, les *Biches* et les *Mamelles de Tirésias*, de l'autre les *Motets*, la *Messe* et le *Stabat*. Poulenc au surplus ne renonçait pas volontiers à l'un ou l'autre de ces deux aspects complémentaires de lui-même, et moins opposés peut-être qu'il n'y paraît d'abord. La musique de Poulenc a beau revêtir les apparences du divertissement, parfois y transparaissait, à l'insu de l'auteur, un fond pathétique ou dramatique. Et l'ironie apparaissait comme une sorte de pudeur cachant et réservant ce qu'il y avait peut-être de plus profond en l'âme du musicien. En tout cas, chacun de ces deux aspects se reflète en des œuvres également authentiques, et Poulenc aimait citer ensemble les *Mamelles de Tirésias* (opéra-comique sur un texte d'Apollinaire), *Figure humaine* (cantate pour double chœur sur des poèmes de Paul Éluard) et le *Stabat Mater* (pour soliste, chœur et orchestre), considérant ces trois œuvres comme également caractéristiques de lui-même, et comme les plus naturelles et les plus personnelles qu'il ait écrites.

En ses contrastes mêmes, la musique de Poulenc est fidèle à son essence. Au sein des plus pathétiques sentiments, elle garde la discrétion et la retenue. Dans la gravité et la grandeur, elle conserve la simplicité et le naturel. C'est dire qu'elle reste toujours tout intime et intérieure. De sorte que par exemple dans le *Concerto pour orgue et orchestre*, qui rétablit l'usage de l'orgue dans la musique profane, l'instrument par excellence grandiose et quelque peu grandiloquent devient le confidentiel messenger d'une angoisse secrète. C'est ce climat

d'intimité et de recueillement qui fait le prix de la musique religieuse de Poulenc. Celle-ci, bien que tardivement apparue, occupe dans son œuvre une place de première importance. Les *Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour* (pour chœur de femmes ou d'enfants, 1936), la *Messe en sol majeur* (pour chœur mixte *a cappella*, 1937), les *Motets* (pour chœurs mixtes *a cappella*) et le *Stabat Mater* (pour soprano, chœur mixte et orchestre, 1950) : autant de chefs-d'œuvre qui nous donnent l'exacte mesure du Poulenc « grave ». Dans leur écriture vocale, l'art le plus lucide rejoint le génie mélodique le plus spontané; et le musicien a su mettre sa science au service de son instinct infailible de l'utilisation des voix. Surtout, la musique religieuse de Poulenc possède un accent neuf, et d'une qualité rare. Nul élément décoratif, théâtral ou dramatique ne peut s'y déceler; nul excès déclamatoire, mais une extrême pureté de style qui préserve — loin de la flétrir — la fraîcheur du sentiment. Une œuvre comme le *Stabat Mater* a ce précieux mérite, malgré une noblesse d'expression typiquement française, de rester toujours d'une émouvante simplicité. Poulenc apporte dans la musique religieuse ses modes d'expression familiers et personnels. Jamais il n'emprunte des dessins mélodiques au chant grégorien pour ensuite les accommoder à son langage harmonique, ainsi que le font nombre d'organistes de la jeune école française actuelle : Litaize, Duruflé, Jehan Alain, Langlais etc. Sa musique est religieuse hors de toute évocation du chant liturgique et seulement par la spiritualité qui l'anime. Rien en elle de solennel ou de guindé, mais une humilité et une ferveur par quoi elle rejoint l'esprit de la prière.

Simplicité et sincérité permettent à Poulenc de faire entendre son chant propre, ce chant qui règne souverainement sur toute sa musique, profane ou sacrée. La fécondité de Poulenc dans le domaine vocal — près de cinquante mélodies sur des poèmes d'Apollinaire, de Max Jacob et d'Éluard, le cycle *Tel jour telle nuit*, sans compter les œuvres chorales telles que les *Motets*, la *Messe*, le *Stabat* et la cantate profane *Figure humaine* — fait déjà pressentir l'essence mélodique de son art. Et si en vérité, dans la courbe de son évolution créatrice, la musique vocale a tenu une place toujours plus importante, cette évolution semble toute naturelle; elle était

comme l'affirmation de la plus essentielle personnalité de Poulenc. Et c'est l'épanouissement même de son don mélodique, substance et fondement de son style, qui lui permet de se développer et de s'élargir sans renier ses caractéristiques essentielles. L'évolution de Poulenc se serait donc effectuée dans le sens d'un approfondissement : en même temps que l'homme accédait au plus intime de soi, l'artiste accédait aux sources de son art pour y puiser de nouvelles forces et de nouveaux pouvoirs. Rien d'étonnant donc qu'il ait livré le meilleur de lui-même dans ses œuvres vocales et que son style ait trouvé le chemin de la vraie grandeur. Mais n'y a-t-il pas cependant antinomie entre la mélodie et la construction formelle ? Dans la production du plus authentique Poulenc, l'on peut discerner deux sortes d'œuvres : de nombreuses mélodies qui semblent le pur jaillissement de son propre don mélodique, et des œuvres de plus d'envergure, plus « composées », et qui parviennent pourtant à égaler en spontanéité les meilleures mélodies. Poulenc certes n'a point le mépris de la forme que l'on prétend. Sa manière aisée ne doit pas faire illusion et nous laisser ignorer ses scrupules, ses remises en chantier ; car il n'est aucune de ses œuvres qui n'ait subi, à chaque édition, des remaniements ou des transformations parfois profondes. C'est parce que les compositeurs français cachent par élégance les plans de leur construction, vont jusqu'au point où la forme revêt l'apparence d'un processus spontané, que d'aucuns leur reprochent leur manque de forme. Une mélodie de Poulenc, malgré son allure improvisée, n'est pas une improvisation. Elle a sa forme comme une sonate ou une symphonie. « Pour qu'une mélodie se tienne, dit Poulenc, il faut la construire. » Mais c'est la preuve même de l'excellence de la construction qu'elle puisse capter sans le briser l'élan mélodique. Et Poulenc ne construira pas ses œuvres de grande envergure autrement que ses mélodies, comme on le voit dans *Figure humaine*, d'une si totale spontanéité malgré une écriture recherchée, fouillée et subtile, ou dans le *Stabat Mater* où la diversité des épisodes se fond dans un seul élan lyrique et mystique. Au plus intime de la mélodie, Poulenc semble avoir découvert une vertu constructrice et plus réellement constructrice que celle de la forme abstraite. Et son aventure créatrice semble confirmer l'opinion de

Constant Lambert selon laquelle le compositeur doué du don mélodique possède par là même, hors de tout système de langage, son style personnel, qu'il pourra indéfiniment assouplir et perfectionner. Car il ne se trouvera jamais dans l'impasse que rencontrent inévitablement ceux — trop nombreux à l'époque moderne — qui fondent trop exclusivement leur musique sur l'harmonie ou sur le rythme. Et sa vie créatrice dessinera une évolution logique où le progrès de l'habileté technique n'exprimera qu'une fidélité toujours plus parfaite à lui-même.

Par son œuvre vocale aussi, Poulenc mérite bien le nom de « musicien français ». Car de même que sa musique chorale — profane ou sacrée — nous restitue l'esprit des polyphonistes de la Renaissance dont il semble retrouver l'art ondoyant et divers, ses mélodies sont comme l'accomplissement même de la mélodie française, dont la tradition remonte à Gounod et se continue à travers Debussy, Fauré et Ravel. Mélodie sensible et savoureuse qui enserre dans un contour raffiné un sobre lyrisme, mais qu'il appartenait à Poulenc d'assouplir et d'enrichir par une justesse de prosodie peut-être jamais égalée. Et cette justesse prosodique est d'autant plus remarquable que les poètes élus par Poulenc — Apollinaire, Max Jacob, Éluard, Reverdy — sont particulièrement difficiles à prosodier. Si Poulenc excelle dans ses mélodies, c'est justement qu'il a découvert les secrets de l'accord du son et du verbe, c'est qu'il n'ignore point quel appui la phonétique du mot prête à l'accent musical et sait être docile aux exigences du rythme poétique. Mais si poésie et musique se fondent en une unité indivisible, c'est aussi que Poulenc les relie de l'intérieur, par le sens contenu « entre les lignes » du poème, c'est que chacune exprime en son propre langage la même réalité spirituelle, la mélodie conférant au secret message du poème cette évidence sensible qui est le privilège de la langue des sons.

Dans le *Dialogue des carmélites* (créé d'abord à la Scala de Milan, puis à l'Opéra de Paris en 1957) se trouve transposé, magnifié et dilaté à la mesure de l'opéra cet art direct qui semblait propre aux cycles de mélodies, et sauvées cette humilité et cette ferveur qui faisaient le prix de sa musique religieuse. Le sujet

et le texte de Bernanos (d'après Gertrude von Le Fort) ne semblaient guère convenir au théâtre lyrique. Sans doute cette pièce a-t-elle pour cadre la révolution française et la Terreur. Mais son contenu véritable réside dans les répercussions de ces circonstances historiques sur une communauté carmélitaine. Les différentes façons dont réagissent les carmélites devant le danger, devant le martyre, les affrontements psychologiques, l'influence réciproque des caractères, c'est tout cela qui constitue, au figuré, les « dialogues ». Le drame est ici tout intérieur et se noue dans la solitude des consciences. Si Monteverdi et Moussorgsky lui ont servi de modèles, Poulenc précise que ce n'est pas leur musique qui l'inspira, mais seulement leur esprit. D'une part en effet il ne pouvait être question d'un opéra à airs détachés comme le *Rake's Progress* de Stravinsky, et, d'autre part, Poulenc ne pouvait « songer à étouffer les mots si chargés de sens de Bernanos sous une avalanche orchestrale ». Avant tout Poulenc a voulu donner au texte de Bernanos un constant prolongement musical. L'orchestre savamment distribué n'intervient « en force » que lorsque cela est nécessaire et dans les passages symphoniques. Nous retrouvons dans les chœurs religieux — qui sont les sommets de l'œuvre — le Poulenc des *Motets* et du *Stabat*, le polyphoniste héritier de Victoria et de Lassus; et par toute l'œuvre, le mélodiste à la fois inspiré et savant qui trouve ici l'occasion de mettre à profit toute sa maîtrise de la prosodie française. A travers l'opéra entier chemine une ligne mélodique continue qui va du parler à l'extase mystique sans tomber ni dans le simple récitatif ni dans l'aria classique. L'alliance du texte et de la mélodie, vivante déclamation du texte, s'effectue non seulement au niveau de la prosodie, mais aux profondeurs psychologiques des personnages. La mélodie en épouse les moindres mouvements affectifs, semble confondue avec son rythme vital et comme modelée par son souffle même. L'art de Poulenc sans cesse rejoint ici ses sources mélodiques.

Soucieux de ne point se répéter, Poulenc tente avec *la Voix humaine* (d'après Cocteau) une nouvelle gageure dans le domaine lyrique. La difficulté était ici peut-être plus grande encore : un seul personnage, l'amante délaissée dialoguant au téléphone avec son amant, per-

sonnage muet et invisible. Or Poulenc a encore une fois triomphé : il a su recréer ce climat d'angoisse et de délire qui fait toute la vertu de *la Voix humaine*. Pour cela, nulle innovation de langage : c'est celui de Poulenc. La nouveauté réside dans la conception même de l'œuvre. C'est ici une musique de « points d'orgue ». L'orchestre se tait lorsque la femme délaissée écoute la voix de son amant. Point de mélodie continue. La déclamation chantée ne s'élève jusqu'au chant qu'en de rares moments. Le miracle est que ne se rompent point l'unité et la continuité de l'œuvre. C'est qu'en vérité non seulement les silences sont peuplés d'attente angoissée, mais les intonations mêmes de l'amante nous permettent de recréer le dialogue. Le mélodiste Poulenc s'est ici renoncé pour atteindre à la vérité du sujet qu'il avait choisi : il a sacrifié la mélodie en faveur de la diction pathétique.

Si Poulenc n'a pas inventé un nouveau langage musical, il a, en revanche, inventé un nouveau genre d'opéra qui s'écarte — aussi bien par son esprit que par sa conception — de l'opéra traditionnel et contribue à cette renaissance de la musique lyrique que semble appeler notre époque.

L'ÉCOLE D'ARCUEIL

HENRI SAUGUET

Lorsqu'à la fin de sa vie, Satie se fut retiré à Arcueil — tandis que chacun des « Six » suivait sa personnelle destinée —, il vit se rassembler autour de lui un groupe de musiciens plus jeunes, réunissant Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri Sauguet. Les « Nouveaux Jeunes », remplaçant les « Six », se donnèrent le nom d'« École d'Arcueil » en hommage à Satie, mais sans l'intention de constituer vraiment une école, obéissant à une esthétique définie. Le « maître d'Arcueil » n'enseignait-il pas d'ailleurs : « Marchez seuls. Faites le contraire de moi. N'écoutez personne » ? Toutefois leur admiration pour l'auteur de *Socrate* disait assez qu'ils tendaient tous également vers une simplicité d'expression qui ne pouvait que confirmer chacun d'eux en son originalité propre. Un Maxime Jacob — devenu en religion Dom Clément Jacob — est toujours resté

fidèle à l'esprit de Satie, à cet idéal de simplicité, de dépouillement et d'humilité qui lui a permis d'harmoniser sa vocation musicale et sa vocation religieuse. Cet idéal avait déjà inspiré son œuvre profane : ainsi ce *Concerto* pour piano ou cette *Symphonie de chambre*, d'une ingénuité et d'une fraîcheur où semble revivre l'esprit des « Six » à leur naissance. Or ce même idéal le guidera dans son œuvre religieuse, dans ces *Cantiques* où, en réaction contre la vulgarité saint-sulpicienne, il restaure l'esprit de la mélodie grégorienne et de la polyphonie palestrinienne.

L'originalité d'Henri Sauguet — le plus illustre représentant de l'« École d'Arcueil » — c'est de dégager le sens le plus profond du message de Satie : cette sincérité dans l'expression qui ne va point sans la sobriété du langage. Si Sauguet s'appuie sur Satie, ce n'est point pour lui ressembler, mais pour se découvrir par son entremise. « Le groupe des Six » avait accompli une œuvre de purification. Henri Sauguet, qui leur succède, a pu chanter plus librement. À la simplicité volontaire et quelque peu ascétique de Satie, se substitue avec Sauguet la simplicité d'une spontanéité retrouvée. Et c'est là un changement profond de la démarche créatrice, qui permettra à Sauguet de rejoindre le romantisme, en le redécouvrant, loin de tout excès et de toute emphase, dans la sincérité de son premier élan vers l'expression et la poésie, et dans sa primitive ferveur.

Sauguet ne prise rien tant que le « naturel ». De là sa quête de simplicité et même de « banalité » qui est une défense contre toute tentation d'excentricité dans le langage. Excentricité qui n'aboutirait qu'à masquer l'immédiat du sentiment, tandis que la simplicité le laisse affleurer dans sa pureté. Sauguet bannit donc l'originalité extérieure afin que ne subsiste plus que l'originalité véritable, qui est consentement à soi-même.

Si Sauguet cultive la simplicité et se veut avant tout docile à sa spontanéité intime, ce n'est point qu'il se désintéresse des problèmes de langage. Mais chez notre musicien le langage demeure toujours un « moyen d'expression », au sens fort, c'est-à-dire ne devient jamais fin en soi. Sauguet n'est point tourmenté par le désir d'innover et de promouvoir l'évolution musicale. Nul système exclusif, nulle théorie concertée ne le retient captif. « Il est un fait — nous écrit le compositeur —

ce qui vaut quelque chose dans ma musique, c'est ce qui est agi par un sentiment. Mais je me préoccupe beaucoup du véhicule de ce ou de ces sentiments. Et je ne laisse pas le hasard décider des moyens de la mise en œuvre si, par contre, souvent je laisse ma pensée se livrer aux « jeux du hasard »... L'appareil technique me préoccupe autant qu'un autre, mais comme moyen de m'exprimer, c'est-à-dire attaché à la pensée ou au sentiment qui lui donne la vie, non en tant que but à atteindre et à perfectionner. Par la technique, je vais où je cherche à aller. »

Sauguet a fait sienne la maxime de Satie : « Tous les grands artistes sont des amateurs. » Amateurs, non point parce qu'ils méprisent le métier, mais parce qu'exempts de la déformation du « spécialiste » — si bien fustigé par Satie — auquel les arguties du métier dérobent le sens même de la musique. Pour Sauguet, la musique resta ce qu'elle fut dès sa première révélation : un art essentiellement signifiant, dispensateur de l'état de grâce poétique. De telle sorte que le « musicien le plus poète de notre temps » (Marcel Schneider) a préservé, en évoluant, ce don de poésie et cette fraîcheur d'invention qui s'affirmaient dès ses premières œuvres. Et malgré une harmonie toujours plus recherchée, une science toujours plus subtile, Sauguet restera fidèle à son idéal de simplicité. Simplicité de cœur qui transparait à travers les complexités du langage harmonique, mais qui se traduit immédiatement dans la vivante spontanéité du « geste » mélodique. Le naturel de la musique de Sauguet, c'est de se laisser gouverner par la mélodie, si révélatrice du « moi profond ». Celle de Sauguet ne ressemble à nulle autre : elle unit à la sincérité d'accent cette grâce primesautière qui détend et délivre. En son délicat contour, il semble qu'elle parvienne à cerner l'élan même d'un devenir intérieur, à en épouser la courbe singulière. Le charme persuasif de cette spontanéité mélodique se trouve confirmé par celui d'une harmonie aisée et transparente, que son progressif enrichissement au cours de la vie créatrice de Sauguet n'a jamais privée de sa clarté. La rythmique enfin du musicien est aussi fort personnelle, sans avoir besoin d'ailleurs de faire appel à des rythmes complexes — ce qui a permis ses exceptionnelles réussites dans le domaine du ballet. Hors de toute innovation technique, Sauguet a créé un langage qui porte sa marque

en prêtant à celui de notre temps — dont il utilise toutes les ressources — un sens nouveau, une résonance poétique qui le transfigure. L'inédit est ici dans l'esprit bien plus que dans la lettre, et la musique de Sauguet se referme sur son mystère.

Il importe d'autant plus — pour tenter de l'éclairer — d'en indiquer les sources. Ces sources résident — comme nous l'a confié le compositeur — « d'une part dans la musique liturgique, dont toute mon enfance (et c'est elle qui se prolonge tout au long de notre vie) a été imprégnée, et d'autre part dans la musique du XVIII^e siècle qui m'a fasciné au début de mes études musicales (les clavecinistes, Bach, car j'ai été organiste). Chopin et Schumann sont venus plus tard. Et Debussy a bouleversé tout cela ». Ensuite s'ajoutera l'influence déterminante de Satie. Influence au sens le plus noble, qui n'engendre point l'imitation d'autrui, mais l'affirmation de soi-même.

Sa première œuvre — une suite de danses pour piano —, Sauguet l'intitulera *Françaises*, pour souligner son appartenance à la tradition qu'il veut perpétuer; et sa musique ne cessera d'incarner les vertus les plus pures de la musique française : cette élégance naturelle, cette justesse de goût, ce subtil mélange d'humour et d'émotion dont elle a le privilège; et aussi sa gentillesse toujours attentive à « faire plaisir ». Sauguet avoue l'amour qu'il a toujours porté à la « voix qui chante ». De là sont nées assurément ces authentiques mélodies que nul procédé ne saurait construire. De là vient aussi que sa musique parle un si direct langage. Tout enfant, il chérissait la *Réverie* de Schumann; et dès lors s'était imposé à lui le fondement de son esthétique future : l'idée que l'œuvre n'est pas objet en soi, opaque et résistant, mais expression et poésie. La musique de Sauguet ne sacrifie pas aux puissances troubles de la laideur et n'a nul goût pour les agressivités de langage : les dissonances n'y deviennent jamais discordances. Et le charme sonore s'y unit aisément à une expression essentiellement transfiguratrice. Les erreurs du faux romantisme une fois dénoncées par les « Six », il était possible de revenir à un romantisme renouvelé et retrouvé dans sa pureté originelle. Avec Sauguet, la musique reconquiert ses vertus chantantes, expressives et poétiques.

Romantique par sa spontanéité, son jaillissement poétique et lyrique, la musique de Sauguet répugne toutefois à la grandiloquence : recueillie sur le sentiment pur, elle ne le revêt point d'une parure extrinsèque. Et l'ironie — cette pudeur de l'âme française — vient ici, comme chez Satie, au secours de la sincérité d'expression, en préservant le sentiment des périls de l'ostentation et de l'outrance.

Cette musique que le sens illumine bannit tout ce qui est extérieur au profit du sentiment intime et de la sensibilité poétique. C'est bien mal la comprendre que de lui reprocher son manque de développement. La forme, chez Sauguet, renonce à ses jeux propres pour nous restituer l'immédiat de l'émotion poétique, pour épouser l'élan intérieur et la vie mouvante. D'où ce refus du développement qui gauchit la courbe naturelle du sentiment et nous éloigne de la « Stimmung » poétique originaire. Le libre discours de Sauguet, qui est d'un poète, s'insurge contre la rhétorique et la dialectique. Le musicien n'a que faire de « hautes mathématiques musicales » et de raisonnements abstraits : il lui suffit de chanter et d'évoquer. Presque toujours sa musique s'appuie sur un argument visuel, poétique ou légendaire. Sauguet excelle à créer un climat, à accorder, par leur saveur émotionnelle, le son et le sens. Avec élégance, le métier se dissimule derrière la donnée poétique. « Cacher l'art par l'art même », cette parole de Jean-Philippe Rameau, Sauguet en a fait sa devise favorite.

A vingt-six ans, Sauguet composait son premier ballet *la Chatte* (une commande de Diaghilev) et mettait sur le chantier son opéra *la Chartreuse de Parme* ; et depuis, de l'opéra à l'opéra bouffe, du ballet au divertissement dansé, et même à la musique de scène, rien de ce qui touche au théâtre ne lui est étranger ; car il sait à merveille mêler l'action et le rêve, et sa musique symphonique ou même sa musique de chambre pourraient souvent servir de prétexte à la danse. Sauguet s'est révélé comme l'héritier légitime de la tradition de l'opéra-comique français et du ballet parisien, tels qu'ils ont fleuri au XVIII^e siècle. Dès l'opéra bouffe *le Plumet du colonel*, sa première œuvre importante (qu'il dut composer — texte et musique à la fois — en cinq mois), Sauguet révèle sa vocation pour le spectacle ainsi que ses dons de mélodiste. L'on y trouve déjà cette mélodie continue qui régnera dans

tout son théâtre lyrique. « Enfin de la musique qui chante! » s'est-on écrié à la première audition de cette œuvre, tandis que Stravinsky déclarait au jeune musicien : « Ne vous cherchez pas, vous vous êtes déjà trouvé. » Sauguet s'était en effet « trouvé », et son évolution créatrice ne sera que l'approfondissement et l'enrichissement de son art dans une constante fidélité de l'homme à lui-même. Sauguet a composé, avec un bonheur toujours égal, de nombreuses partitions de ballet parmi lesquelles il faut citer : *la Chatte*, *la Nuit*, *les Mirages*, *les Forains*, et *la Rencontre d'Œdipe et du Sphinx*. Il n'obéit en ce genre à aucune conception particulière; tout au contraire sa réussite vient-elle plutôt de sa disponibilité même et de sa faculté de métamorphose, source d'une technique assez souple et d'un vocabulaire assez varié pour se plier à toutes les exigences. Au théâtre comme dans ses ballets, il recherche toujours cette même vérité poétique qui constitue l'essence et l'originalité de son art. Dans *la Chartreuse de Parme* qu'il mit dix ans à parfaire (1926-1936) et où il a mis — dit-il — « la somme de ses connaissances et de ses émois », il ressuscite en le transposant selon soi le vieil opéra de Verdi et de Gounod. Le propos du musicien fut d'unir, en ce drame lyrique, la peinture psychologique et l'atmosphère romantique, la poésie et l'action. *Les Caprices de Marianne* (1954) — sujet qui l'a séduit par la psychologie romantique des personnages s'accordant à son propre romantisme — consomme l'alliance de la poésie et du théâtre lyrique. La mélodie s'y déploie de manière continue, grâce à une sorte de « conversation lyrique » qui suit les inflexions du texte sans jamais tomber ni dans le récitatif, ni dans le parlé. Le style théâtral de Sauguet n'a rien d' emphatique : le musicien témoigne ici encore de son don pour l'expression simple et sobre.

La guerre de 1940, qui lui a inspiré son émouvante *Symphonie expiatoire*, a enrichi l'expérience humaine du musicien et l'a porté à accentuer l'humanisme qui avait toujours animé sa musique — humanisme par lequel il rejoint d'une certaine manière le groupe « Jeune France » qui se constitue vers cette époque. De cet humanisme témoignent tout particulièrement le ballet *les Forains*, une série de mélodies sur des poèmes de Rilke, Heine, Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, et la *Cantate*

pour basse et orchestre sur 19 poèmes de Rilke : *Chant d'amour et de mort du cornette Christophe Rilke*, ainsi que son II^e *Quatuor*. Le musicien que l'on croyait voué à la légèreté a su atteindre dans le *Cornette* à la grandeur épique, sans pourtant quitter ce lyrisme familier et tout intérieur qui lui est propre. De même ne tombe-t-il point dans la rhétorique en cet émouvant *Quatuor* dédié à la mémoire de sa mère, où sa musique garde son tour aisé, sa discrétion et sa délicatesse de touche. Mais est-il nécessaire de tout dire lorsqu'on peut tout suggérer ?

En même temps que s'approfondit l'humanisme du musicien, son langage s'assouplit et s'enrichit, son ton se fait plus grave en s'adjoignant les ressources du chromatisme. Dans les *Caprices de Marianne*, il se sert tour à tour du langage tonal ou atonal selon les exigences de l'expression. Semblablement dans son ballet *le Caméléopard* (1956) comme déjà dans *la Rencontre* (1948), il use d'une grande liberté harmonique et d'une atonalité surgie non point de l'esprit de système, mais de la spontanéité de l'inspiration. En conquérant sa liberté, son langage harmonique accroît encore sa vérité expressive. L'on ne peut reprocher à Sauguet des procédés d'écriture arbitraires. Restant en principe attaché au principe tonal, il n'en a pas moins fait quelques incursions non seulement dans l'atonalisme mais encore dans la musique concrète (*Aspects sentimentaux*, où il utilise outre divers autres bruits ceux du pas et du souffle de la voix humaine). Mais là encore, en dépit de la nouveauté du matériau, Sauguet reste lui-même, parce qu'il continue d'obéir à son impératif fondamental : exprimer le sentiment poétique en sollicitant toutes les possibilités évocatrices de l'art des sons. Libre de langage, française de ton, la musique de Sauguet nous renvoie l'image fidèle de celui dont toute l'ambition ne fut que de rester fidèle à son chant intérieur et de conserver la naïveté de l'enfance magicienne.

LA JEUNE FRANCE

YVES BAUDRIER ET DANIEL-LESUR

En 1936, Yves Baudrier fonde avec Olivier Messiaen, André Jolivet et Daniel-Lesur le groupe de « Jeune

France ». En réaction contre les tendances abstraites, alors de mode, contre le « retour à Bach » (« avec fausses notes obligées ! »), les quatre musiciens affirment leur commune volonté d'une « réincarnation de la musique dans l'homme », c'est-à-dire d'une réhumanisation de la musique. Loin d'être un groupe fermé, « Jeune France » accorda son appui à tous les musiciens partageant ce même souci d'humanisme musical (Germaine Tailleferre, Claude Arrieu, Marcel Delannoy, Georges Dandelot, Georges Migot, Tony Aubin, Henri Martelli, Jean Françaix, Jehan Alain, Jean-Jacques Grünenwald...). Ainsi la caractéristique essentielle de ce groupe — et sa nouveauté — c'était de mettre l'accent non point sur la technique — ou même l'esthétique — mais sur l'éthique du créateur et la vocation humaine de la musique. Les « Six » avaient libéré la musique « en soi », mais, isolée en elle-même, elle risquait de dépérir en perdant tout contact avec la vie. Grâce à « Jeune France », la musique de nouveau se reliait à la vie et singulièrement à l'homme. Mais quels allaient en être, pour l'art musical, les bénéfices ?

Yves Baudrier fut le théoricien du groupe à ses débuts, et le principal rédacteur du manifeste *Jeune France* ; ce manifeste exprime sans doute l'essentiel de sa conception, qui délaisse les questions de grammaire au profit d'un humanisme assez large pour que les musiciens du groupe aient pu s'y rencontrer sans renoncer à leur personnelle vocation. Et de fait, s'ils s'accordaient sur la nécessité d'un retour à l'humain, ils se différenciaient nettement par leur position respective à l'égard des problèmes de langage. Ce qui distingue Baudrier de Jolivet et de Messiaen, pour le rapprocher de Lesur, c'est le rejet à la fois instinctif et conscient des recherches théoriques — estimées responsables de la déshumanisation de la musique et de l'actuel divorce du compositeur et du public. Alors que pour Messiaen et Jolivet l'humanisme ne signifie point le renoncement aux recherches de langage, Baudrier et Lesur trouvent en cet humanisme même un fondement suffisant à l'art musical. Mais cette divergence à l'égard des problèmes théoriques ne traduirait-elle pas une divergence dans la conception même de l'homme ? Jolivet et Messiaen semblent, en effet, affirmer plus fortement son appartenance à un

cosmos qui doit se refléter dans sa musique, et ne s'y reflétera que si le musicien déchiffre, au moyen de son entendement, les lois cosmiques. Baudrier et Lesur ont tendance, au contraire, à restreindre l'homme à lui-même et à son univers intérieur, donc à ne voir dans la musique que l'expression spontanée de lois psychologiques et affectives, que l'entendement ne doit point tenter de modifier ou d'écarter. Autodidacte, Baudrier répugne aux solutions commodes offertes par le métier ou les systèmes formels. Et s'il se fait théoricien, c'est pour déclarer la guerre à toutes les théories. Loin de se demander ce que la musique doit être, il cherche à pénétrer ce qu'elle est — et n'aurait jamais dû cesser d'être.

L'esthétique de Baudrier, c'est une théorie psychologique de la création, l'analyse de l'expérience intérieure d'un musicien très conscient de sa démarche créatrice. A l'inverse de Daniel-Lesur, musicien « pur », Baudrier se montre surtout préoccupé d'exprimer musicalement des contenus extra-musicaux. La création est toujours chez lui un acte d'expression, où la musique demande à la vie ses énergies formatrices. Son imagination très vive a d'ailleurs besoin d'être fécondée par le contenu extra-musical. D'où ses nombreuses réussites dans le domaine du poème symphonique — mais aussi, par contre, la difficulté qu'il éprouve à rejoindre à partir de l'expression, la pureté d'une forme douée de valeur autonome. Sa *Symphonie*, qui bannit tout développement formel, précisément nous instruit de cette essentielle tension entre l'expression et la forme, et semble réfuter le propos de l'auteur de demander à l'expression seule le secret de toute construction. Ce « lyrique qui fait crédit à l'intuition » se montre beaucoup plus heureux dans la musique à programme, qui lui permet de s'abandonner à sa verve lyrique et poétique. Citons en particulier ces deux étonnantes marines que sont *Raz de Sein* et *le Grand Voilier* ; citons aussi *le Musicien dans la cité*, autre poème symphonique, qui traduit les impressions d'un musicien devant le spectacle d'une cité moderne au cours d'une promenade nocturne. Si la musique de Baudrier prend sa source en des contenus extra-musicaux, elle repousse cependant le pittoresque. Elle n'est jamais description ni même évocation, mais expression. La nature pour Baudrier, ce n'est point celle de Jolivet ou de Messiaen,

qui oblige l'homme à se dépasser, à communier avec des forces qui le débordent. C'est une nature qui ne prend son sens que par l'homme, parce qu'elle est surtout un état d'âme. La musique de Baudrier, à travers les spectacles qu'elle traduit, reste centrée sur le thème « l'homme et son destin ». Telle est sa manière d'interpréter l'humanisme de « Jeune France ».

A l'inverse de Baudrier, Daniel-Lesur apparaît comme un musicien « pur », non point qu'il s'adonne dans sa musique à la spéculation formelle, mais parce que sa musique n'est que pensée musicale guidée par sa propre lumière et ne sollicitant pas de secours extérieur. La musique de Daniel-Lesur séduit par une spontanéité qui nous fait pressentir que le langage musical fut pour lui, dès l'enfance, naturel mode d'expression. Seul des quatre membres du groupe, Daniel-Lesur ne croit pas à l'existence d'une crise, n'éprouve point au fond de lui-même le drame de la conscience musicale contemporaine. Il n'y a pas pour lui de problèmes de langage. C'est qu'il a eu la chance — comme tous ces musiciens d'autrefois, musiciens de père en fils — de toujours vivre baigné de musique, s'accoutumant ainsi très tôt à s'exprimer directement et comme à son insu en langage musical. De plus, son commerce constant avec les chefs-d'œuvre, dont l'éternelle actualité éclaire l'avenir, l'a sans cesse rassuré sur le sort futur de la musique et l'a imprégné des lois qui en constituent les immuables fondements. Aucune réflexion intellectuelle sur la crise contemporaine ne pouvait plus dès lors susciter en lui de doute ou d'angoisse. Plus heureux que ceux chez qui la conscience intellectuelle des problèmes, précédant la création, a brisé ou troublé le naturel processus de l'imagination créatrice, il n'eut pas à choisir sa voie.

Daniel-Lesur n'est donc point entravé par des scrupules esthétiques. Révélatrice à cet égard est la réponse qu'il apporta à l'enquête menée au lendemain de la dernière guerre dans « Contrepoints ». Ses principes esthétiques et techniques ? « De la musique avant toute chose. » Emploi de procédés d'écriture ? « Pourquoi se montrer si méchant envers soi-même ? » Et ailleurs il déclarera : « Une seule chose importe : que la musique contienne beaucoup de musique. Et pour cela il faudrait que l'homme ne soit pas inhumain. » Mais s'il se rattache par

là aux tendances initiales de « Jeune France », il se distingue profondément de Messiaen et de Jolivet en ce qu'il ne les a pas suivis sur le chemin des recherches et des expériences. Daniel-Lesur a le sens aigu des différences irréductibles qui séparent pensée conceptuelle et pensée musicale. La musique ne saurait être considérée comme un langage au sens strict : alors que le mot, la phrase *traduit* une pensée, le son, la musique *est* pensée musicale.

La musique, selon Daniel-Lesur, repose sur un double fondement dont elle ne saurait s'affranchir : la résonance naturelle et le chant humain. C'est pour avoir voulu en faire abstraction que le dodécaphonisme reste suspendu dans le vide. Daniel-Lesur n'a jamais été tenté par les possibilités de l'atonalisme comme ceux qui se sont heurtés aux contraintes tonales et ont cherché à s'en libérer. Le chant grégorien et le folklore l'ont orienté vers la souple modalité, qui est demeurée son langage de base. Ce modalisme rénové et très personnel lui assure une liberté de langage qu'il n'eut point à conquérir en brisant le langage traditionnel. Dans la musique de Daniel-Lesur se laissent discerner, à côté des éléments préclassiques, des éléments impressionnistes et romantiques. Son style de piano tranche sur celui de notre temps : étranger à la sécheresse et au *martellato*, il est romantique par son effusion mélodique, son halo poétique, et par l'appel aux pouvoirs sensibles de la sonorité pianistique qu'il spiritualise et transfigure. Mais ce style qui restitue à la sonorité pianistique le nimbe de ses résonances ne lui ôte point sa cristalline précision. Indifférent à l'époque, le piano, chez Daniel-Lesur, nous fait entendre son chant propre dans la *Passacaille* pour piano et orchestre, dans la *Ballade pour piano* d'un lyrisme chaleureux mais toujours mesuré, dans le *Concerto da camera*, aimable et souriant avec une fine touche de sensibilité distinguée et discrète. *Le Bal*, suite pour piano, est un hommage à l'instrument romantique par excellence dont Daniel-Lesur nous conte les aventures, avec une émotion mêlée d'humour, depuis les *Moments musicaux* de Schubert jusqu'à la moderne frénésie de la percussion.

Le romantisme de Daniel-Lesur, spécifiquement français, trouve dans le sensualisme l'antidote du sentimen-

talisme. Ce romantisme, après s'être affirmé dans ses lieder et son poème symphonique *Andrea del Sarto*, s'est synthétisé avec son préclassicisme dans le *Cantique des Cantiques*, polyphonie chorale a cappella, où il retrouve selon soi l'art des polyphonistes de la Renaissance. Si ce *Cantique* témoigne en effet de sa science de la conduite des voix, il ne se réduit pas pourtant à un entrelacs sévère de lignes, mais suscite des effets de timbre qui transforment le chœur en une sorte d'orchestre immatériel. C'est dire que la polyphonie vocale se plie à l'impressionnisme de Daniel-Lesur de même qu'à son romantisme que vient féconder ici la fruste poésie sensuelle du chant d'amour de l'Ancien Testament.

Mais ce romantisme ne concerne que « l'homme psychologique », tandis que le préclassicisme constitue l'assise formelle de la pensée du musicien. Daniel-Lesur déclare préférer la suite, née de la danse et de la chanson, et toute proche des sources vives de la musique, à l'orgueilleuse sonate, issue de l'entendement constructeur, et sacrifiant comme lui à l'abstrait la qualité sensible et la vie mouvante. Daniel-Lesur avoue sa répugnance pour la forme et ses jeux stériles, pour la construction savante assujettissant à ses fins propres l'élan créateur. Et la lecture du catalogue de ses œuvres, aux nombreuses *Suites*, atteste qu'il a préféré remonter le cours de l'évolution, revenir de la sonate à la suite, de l'abstrait vers le concret, de la forme vers le sensible et vers la fantaisie. Mais il ne saurait s'agir chez Daniel-Lesur d'un quelconque « retour à ». Même dans sa *Suite médiévale* pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle où il évoque un Moyen âge de légende, il ne verse pas dans le pastiche mais parle son propre langage. Et c'est bien pour rester lui-même en échappant aux formules toutes faites qu'il recourt à la suite. Les musiciens français du XIX^e siècle ne purent jamais s'accommoder de la sonate, malgré leur effort. Elle était trop en désaccord avec leur horreur de la redite et du développement, et surtout leur respect des enchaînements naturels de la sensation musicale. La suite se garde au contraire de sacrifier les effets sensibles de la musique à une prétendue élévation de style. Debussy et Ravel étaient déjà retournés à la suite ; et chez Daniel-Lesur comme chez eux cette démarche est inspirée par ce goût de la qualité sensible si propre au musicien

français,¹ qui lui fait rejeter toute forme pliant la sensation sonore à un ordre extrinsèque. Le souci majeur de Daniel-Lesur n'est point du tout de construire, mais bien d'organiser l'univers auditif selon ses relations naturelles et ses exigences intimes. S'il ne cherche pas de soutien dans les formes convenues, ce n'est pas pour s'abandonner à un pur sensualisme : mais la forme chez lui semble naître spontanément de la substance mélodique et harmonique. Aussi sa musique, pleine de fraîcheur, donne-t-elle le sentiment d'une libre improvisation sans préméditation où la forme, ne quittant pas le sensible mais l'illuminant comme de l'intérieur, se fait complice de notre plaisir. Si Daniel-Lesur se sent en affinité avec les préclassiques, c'est qu'en vérité demeure au fond de lui, malgré l'époque, une naïveté créatrice. Et le charme de son art si français, si étranger aux formules toutes faites de l'académisme — et de l'extrême modernisme — c'est de retrouver, selon le langage d'aujourd'hui, les vivantes origines de la musique : le chant et la danse, jaillis de la spontanéité du geste humain.

ANDRÉ JOLIVET

Le mérite essentiel de Jolivet est d'avoir su réunir les recherches les plus hardies et le souci de l'humain. Et non par une sorte de compromis entre révolution et tradition, mais par un « radicalisme » au sens profond, où le retour aux sources historiques, s'identifiant à un retour aux sources métaphysiques, signifie la redécouverte des pouvoirs permanents et de l'universelle essence de la musique.

Chez André Jolivet, c'est bien l'éthique — plutôt que l'esthétique — qui gouverne. Au centre de sa création, Jolivet ne met point les problèmes de langage, mais le problème de l'homme : c'est là sa manière de résoudre la crise de la musique contemporaine. Car de bonne heure il comprit que seule la quête de l'universel — de l'universel humain — pouvait lui permettre de transcender l'époque et le mal de l'époque. Chez André Jolivet aussi, la musique tente de se régénérer en rejoignant ses origines, ce qui est retrouver son essence humaine et son éternelle vocation. Par-delà les divers langages des civilisations primitives et exotiques qu'il s'approprie, Jolivet

cherche et trouve l'homme universel — et c'est justement ce qui lui permet de se les approprier. Solidement ancré en l'humaine essence de la musique, il n'est plus captif de son temps — hanté par l'exclusive recherche d'un langage — ni de l'histoire, et peut réunir ce qu'elle avait dissocié.

Le vrai renouveau, selon Jolivet, ne peut résider dans la découverte d'un langage inédit, mais il naîtra de la redécouverte de l'homme. L'œuvre musicale n'est point le jeu individuel, la fantaisie arbitraire du musicien : elle est le message adressé par un homme à ses semblables. Le créateur ne doit pas se soucier de l'avenir et de la postérité, mais bien de ses contemporains. C'est eux qu'il doit sauver en créant une œuvre à l'image de l'homme vrai, où ils puissent se mirer et qui les reforme. De plus l'œuvre n'existe que si elle est comprise et admise; et elle ne le sera que si la création répond chez le créateur à une fonction vitale, si tout ensemble il collabore avec la vie universelle et s'accomplit selon son essence humaine.

Les raisons de la crise où se débat la musique contemporaine sont de nature éthique — et non point technique.

Chez Jolivet la formation de l'homme précéda celle du musicien. Peintre d'abord, Jolivet bientôt abandonna la peinture pour la musique, lorsqu'il découvrit que l'art musical, seul entre les arts, s'avérait capable de rejoindre ses origines et, en touchant les masses, de retrouver cette fonction sociale et humaine qui est un gage d'authenticité.

André Jolivet fut successivement l'élève de Paul Le Flem et d'Edgar Varèse — qui devait exercer par la suite une influence décisive sur les représentants les plus avancés de la jeune musique. Et la dissemblance même de ces deux maîtres permit à Jolivet d'affirmer de bonne heure, en toute liberté, son tempérament personnel et d'établir, par la suite, un heureux équilibre entre les sollicitations diverses de sa nature : l'art de Jolivet est né sous le signe de la synthèse, qui orientera son évolution et en marquera l'accomplissement. Avec Paul Le Flem, Jolivet assure les fondements architectoniques de son art par l'étude des grands classiques : Bach, Beethoven, Palestrina, Victoria. Et c'est tout naturellement qu'il sertira plus tard ses audaces sonores dans une ferme structure rythmique et formelle. Quant à la rencontre

avec Varèse, c'est Paul Le Flem — ami et admirateur de Varèse — qui lui-même la suscita, en maître intelligent qui avait deviné la personnalité secrète de son élève. C'est sans doute à ses contacts avec Varèse que Jolivet doit son amour pour le son-matière, le désir de créer des matériaux inusités, d'absorber dans l'univers musical toute la variété des bruits qu'engendre notre civilisation mécanisée. Varèse lui a suggéré aussi une conception nouvelle de la construction musicale, qui devient transmutation constante de cellules originelles de sonorité, de densité et de rythme. C'est Varèse enfin qui le mit sur la voie de lui-même : d'une musique « en relation directe avec le système cosmique universel » et le confirma dans sa croyance en la nécessité de l'abandon du système tonal. A l'influence de Varèse, il faut ajouter celles de Schönberg, de Berg et de Bartók — qui devait être particulièrement féconde. Mais c'est grâce à Varèse que Jolivet put expérimenter le dodécaphonisme et le surmonter après se l'être intégré à lui-même. Le reproche essentiel qu'adresse Jolivet au dodécaphonisme, c'est de renier la loi de la résonance; et s'il veut dépasser la tonalité, c'est pour mieux respecter la résonance naturelle par quoi la musique — cet art humain — s'enracine dans l'ordre cosmique.

Jolivet estime que le créateur doit exprimer par son art sa vision du monde. Et jamais une musique n'incarna plus immédiatement une métaphysique que chez Jolivet, en qui renaît l'antique croyance dans le pouvoir magique de la musique, et dont l'œuvre exprime ce dialogue du cosmos et de l'âme humaine où réside notre vie même. Selon lui, la musique est la vibration du monde et doit être à l'image du système cosmique universel. En obéissant aux lois de la résonance naturelle, le musicien affirme déjà son appartenace au monde. Il l'affirme encore en utilisant les qualités spatiales du son. Le développement musical chez Jolivet n'est pas seulement thématique, linéaire, mais il s'opère aussi au moyen de modifications d'intensité, de variations de la masse orchestrale. Et le rythme n'est point seulement répétition de formules rythmiques ni le débit du lyrisme, mais la variation réglée de l'épaisseur du flux sonore. Ainsi la musique de Jolivet, véritable microcosme, vit à la fois dans le temps et dans l'espace. Mais de ce microcosme l'homme demeure le centre; car telle la monade leib-

nizienne, il reflète selon soi-même tout l'univers. L'homme en vérité n'est pas seulement contenu dans l'univers, mais aussi il le contient et l'assume. Ce dont témoigne admirablement la création artistique. Le monde offre à l'artiste les éléments mêmes de son langage, les moyens qui lui permettront de s'exprimer et de communiquer avec ses semblables. Et c'est en s'exprimant que l'artiste accomplit la vocation de l'homme et la secrète destinée de l'univers — et s'acquitte envers la vie.

Pour Jolivet le problème du langage ne saurait se poser en soi et indépendamment du problème éthique, auquel il reste subordonné. Dès 1935, il affirme qu'il cherche à rendre à la musique son sens originel antique, lorsqu'elle était « l'expression magique et incantatoire de la religiosité des groupements humains ». C'est l'époque où il écrit *Mana* (six pièces pour piano, 1935), sa première réussite, saluée par un article enthousiaste de Messiaen, qui ne cachera point quel enrichissement lui fut l'apport de Jolivet; les *Cinq Incantations* (pour flûte seule, 1936), la *Danse incantatoire* (pour grand orchestre, deux Martenot et six batteurs, 1937), *Cosmogonie* (pour orchestre ou piano, 1938), et *Cinq Danses rituelles* (pour orchestre ou piano, 1939). Pages puissantes, insolites, mais dont l'audace s'affirme avec une totale spontanéité. C'est que la technique y demeure inséparable de son fondement spirituel. S'il fait appel aux musiques orientales et primitives, utilisant les modes et les rythmes exotiques, ce n'est point sans retrouver en elles et par elles ce qui, de la musique, est l'intime substance : sa vertu proprement morale, son pouvoir secret d'unir les hommes, et aussi de sceller l'accord du cosmos et de l'âme humaine. Avec quelle sauvagerie joyeuse le musicien se délivre de l'étau de la cadence tonale et de la métrique régulière pour rejoindre — par-delà les siècles — la liberté mélodique et rythmique originelle. Le primitivisme n'est plus ici prétexte à pittoresque superficiel. Il prend son sens le plus vrai et le plus fort de retour aux sources. Retour à la musique première, saisie dans son jaillissement et sa nécessité profonde. Musique qui n'est plus art de divertissement, mais art d'efficacité, cherchant moins notre plaisir que notre salut. Jolivet ressuscite en fait la magie à l'état pur.

Mais l'expérience de la guerre et les contacts humains

plus intimes qu'elle créait infléchirent la vie créatrice du musicien. Celui-ci fut amené à se poser le problème des rapports avec ses semblables — avec le public. Il s'interroge alors sur le rôle exact et la portée des recherches techniques et esthétiques de l'entre-deux-guerres, et se demande si la recherche en général a bien une importance primordiale. N'entraîne-t-elle point en effet à une complexité d'écriture qui, en éloignant la musique de son principe fondamental, le chant des hommes, la leur rend étrangère et inaccessible? A l'harmonie atonale, aux rythmes subtils et incantatoires, aux timbres étranges, vont succéder dans la musique de Jolivet l'harmonie modale, un rythme assagi, des sonorités plus traditionnelles. Pensant que l'essentiel pour le créateur est d'être compris, le musicien s'impose un langage plus simple et plus direct. C'est un retour à l'humain, c'est-à-dire au chant des hommes, source de tout lyrisme et de toute communion. Les *Trois Complaintes du soldat* (pour voix et piano ou orchestre de chambre, 1940), le *Nocturne* (pour violoncelle et piano, 1943) et les *Poèmes intimes* (pour voix et piano ou orchestre de chambre, 1944) nous révèlent un Jolivet mélodique et mélodiste, mais gardant un accent et un souffle de puissance. Les *Complaintes* — dont les paroles sont de Jolivet — lui gagnèrent un vaste public qui était resté fermé à ses premières œuvres. Écrite sous le choc émotionnel de la retraite et de la défaite, la musique se fait ici le témoin éloquent d'une actualité douloureuse et de toute évidence s'adresse à tous. Comme celle d'un Honegger qui consacra aux *Complaintes* une étude pénétrante attestant la communion spirituelle des deux musiciens dans un même humanisme.

L'année 1944 est celle du ballet *Guignol et Pandore*, dont le succès fut tel qu'il resta inscrit au répertoire. Ce ballet avant tout répond aux nécessités de la danse classique par des rythmes francs, des mélodies simples, d'inspiration souvent populaire. Musique de divertissement et d'évasion à l'égal de l'« opera buffa » *Dolorès ou le Miracle de la femme laide*, 1942. Mais d'aucuns se demandaient si *Guignol* ne consacrait point chez l'auteur de *Mana* l'abandon définitif de ses recherches les plus audacieuses et les plus précieuses. Crainte injustifiée; car cette simplification passagère que s'était imposée Jolivet préparait en réalité une troisième manière synthéti-

sant les deux premières, à la fois sur le plan technique et le plan spirituel. En cette troisième période de la vie créatrice du musicien, son art s'accomplit dans un équilibre entre le magique et le quotidien, le cosmique et l'humain : entre l'audace du langage et la clarté du message. Jolivet n'a point renié ses tendances initiales : il les retrouve, au contraire, mais à travers un humanisme qui les décante, les éclaire et finalement les affermit.

L'annonce de cette troisième phase se trouve dans la *Sonate pour piano* de 1945 (écrite en hommage à Béla Bartók, qui venait de s'éteindre). Par son dynamisme rythmique, son écriture et son style pianistique, cette sonate préfigure le *Concerto pour piano* (1949-1950), l'une des œuvres les plus justement célèbres du musicien, avec le *Concerto pour ondes Martenot* (1947). Jolivet dans ces concertos poursuit ses recherches. Mais loin d'être jeu gratuit, elles restent toujours l'émanation et l'expression de l'humanisme du musicien qui les guide et se les soumet. Dès 1934 Jolivet avait expérimenté les possibilités encore inexplorées de l'onde Martenot — pressentant la vertu singulière de ses sonorités magiques —, mais sans avoir pleinement réalisé la solution qu'il souhaitait. C'est seulement dans le *Concerto* qu'il prend complètement possession de l'instrument électronique, nous en découvre dans toute sa richesse la personnalité à la fois physique et spirituelle. Pour la première fois dans la musique d'aujourd'hui les « ondes » ne sont plus traitées de manière décorative, sollicitées pour leurs « effets » insolites, mais confirmées dans leur vocation la plus secrète, celle d'interprète de l'invisible et de l'ineffable. Personnification de l'âme humaine, elles planent au-delà de l'orchestre, devenu par elles le symbole du monde visible. Et par une sorte de paradoxe l'instrument électronique est au service d'un poème de l'âme, dont il nous retrace l'odyssée.

Le *Concerto pour piano* semble voué tout entier à la magie incantatoire du rythme (d'où naquit un ballet de Skibine : *Concerto*, qui en dégage l'intention profonde). Le piano s'y confond avec la masse de l'orchestre, un orchestre où prévaut la percussion « musicale » avec ses structures caractéristiques et qui avoue sa parenté avec celui d'un Milhaud. Mais cette fusion matérielle n'est que le symbole concret de cette unité spirituelle

qui fut l'essentiel propos de l'œuvre. Car le *Concerto* réalise, au sein d'un langage modal, une synthèse entre les traditions européenne et primitive-tropicale, afin d'atteindre à un langage universel qui puisse toucher les hommes de toutes races et de tous pays. Réagissant contre l'individualisme de notre époque qui condamne à la stérilité toutes les découvertes de langage, Jolivet place sa quête de nouveaux moyens d'expression sous le signe d'un humanisme universaliste.

Le retour à la voix humaine dans l'*Épithalame* (1953) et la *Vérité de Jeanne* a valeur de symbole. C'est l'éclatante proclamation de la suprématie du chant humain, c'est-à-dire de l'homme même, qui toujours doit demeurer la source, le centre et la fin de l'art musical. Avec la *Vérité de Jeanne* (oratorio pour soli, chœurs et orchestre, créé à Domremy en mai 1956 pour le cinquième centenaire du procès de réhabilitation), Jolivet s'est bien gardé de refaire une nouvelle « Passion de Jeanne d'Arc » ou une nouvelle « Jeanne au bûcher ». Il s'est attaché à suivre, en le découpant ingénieusement, le texte même du procès de réhabilitation. Absente du monde sensible, la sainte nous est ainsi restituée « en esprit et en vérité », dans sa pure essence intérieure et intemporelle. Audace bien digne d'un musicien alliant au sens de l'humain un sens si vif du sacré. Œuvre inspirée, la *Vérité de Jeanne* se situe au premier rang des grandes fresques dramatiques de ce temps, à côté de la *Jeanne* d'Honegger qu'elle rejoint d'ailleurs — au-delà des différences de style — par sa noble simplicité, sa poésie paysanne, sa vigueur lyrique et sa ferveur mystique.

L'*Épithalame* (sur un texte de Jolivet) célèbre, dans une exaltation croissante, le couple humain depuis la quête aveugle de la rencontre jusqu'au triomphe de l'amour total. Le texte se réfère à la fois aux traditions sacrées de la chrétienté et de la Bible, de la haute Égypte et de l'Extrême-Orient. La forme est celle d'une symphonie vocale à douze parties réelles, où les voix sont traitées en instruments, sans pourtant qu'en soient négligées les exigences. Délivrées en partie du texte confié à un récitant, les voix retrouvent leur liberté d'expression; de sorte que les paroles chantées souvent se résolvent en onomatopées, longues vocalises, acclamations, cris, murmures, qui viennent souligner et magnifier les har-

diesses harmoniques. En dépit de sa singularité, l'*Épithalame* parle une langue accessible à tous. Synthèse de données incantatoires, ésotériques et magiques, l'œuvre trouve dans l'expression d'un sentiment éternel et universel son unité spirituelle.

Comme la I^{re} dont elle perpétue l'esprit, la II^e *Symphonie* (1959) est une vivante synthèse des styles européen et tropicaux. Le nombre des mouvements est ici réduit à trois, par la suppression du *scherzo*, afin d'assurer à l'ensemble un parfait équilibre temporel. Nous saisissons ici l'un des traits caractéristiques de la pensée musicale de Jolivet, qui toujours ajuste et accorde l'un à l'autre le matériau et le temps musical, et où la totalité organique de l'œuvre s'identifie à sa *durée* (au double sens musical et chronologique). Enfin l'on a fait observer que la II^e *Symphonie* utilise — de manière d'ailleurs discrète et originale — les données sérielles. Mais en réalité il n'y a pas eu chez Jolivet « conversion ». La technique sériele se laisse déjà déceler dans le *Quatuor* de 1934, puis se manifeste avec plus d'évidence dans la *Sonate pour flûte* (1958) et la II^e *Sonate* pour piano. Mais son emploi est encore plus net dans la II^e *Symphonie*. Toutefois l'appel aux données sérielles — maintenant comme autrefois — n'est nullement chez Jolivet infidélité envers soi et renoncement à son style propre. La série ne gouverne en effet que les éléments mélodiques, sans s'étendre à l'harmonie. De telle sorte que les données sérielles s'incorporent au style atonal ou modal du compositeur, qui les plie à ses exigences.

Jolivet poursuit donc sans arrière-pensée ses recherches et n'abandonne point ses conquêtes techniques. Mais il semble qu'elles s'effacent et se fassent oublier. Dans la II^e *Sonate* comme dans la II^e *Symphonie*, toute complexité harmonique et rythmique se résout en simplicité supérieure, celle du sens, qui redonne à la musique, malgré toutes les audaces de langage, un pouvoir immédiat de persuasion. Il ne faut point, selon Jolivet, que l'artiste laisse l'esprit de géométrie gouverner sa création. Ce serait mutiler l'homme en lui et s'interdire d'atteindre, par son œuvre, l'homme intégral. Si les jeunes expérimentent, n'en déduisons surtout pas que la musique de l'avenir sera une musique expérimentale ! L'art n'est pas une recherche, mais un accomplissement.

OLIVIER MESSIAEN

Il y a d'étroites affinités entre la démarche créatrice d'André Jolivet et celle d'Olivier Messiaen. Chez Messiaen aussi les recherches de langage obéissent à une exigence spirituelle, s'appuient sur une vision du monde qui leur assigne leur juste place et les subordonne à des fins plus hautes. Jolivet et Messiaen semblablement aspirent à une musique universelle, miroir du monde, de l'homme — et de toutes les musiques. L'humanisme de l'un et le catholicisme de l'autre les conduit donc également vers un universalisme dont leur exotisme n'est que la conséquence. Cet exotisme vrai — et non de surface —, cette faculté d'assimiler les cultures musicales les plus variées, sont propres au Français, et le fruit précisément de son universalisme. On le rencontre déjà, sous le plus séduisant visage, chez Claude Debussy, qui avait intégré des éléments orientaux à la musique européenne. L'exotisme de Jolivet et de Messiaen perpétue celui de Debussy, l'achève en lui donnant un caractère systématique. Et les deux musiciens de « Jeune France » réalisent, chacun à sa manière, l'une des synthèses les plus complètes de l'histoire musicale.

Chez Messiaen, le style est lié à l'homme même. Il ne s'est jamais servi « volontairement », nous dit-il, d'un procédé d'écriture. Dans sa musique, langage et message ne font qu'un, car ils naissent indivisiblement d'une même source, de la foi chrétienne du musicien. Il n'est point à craindre que Messiaen, malgré les expériences hardies qu'il poursuit aux côtés des jeunes musiciens, soit prisonnier d'un quelconque système. Dans ses *Modes de valeurs et d'intensités*, il a fait de la musique « expérimentale », mais il ne la considère point comme de la musique — comme sa vraie musique. Celle-ci « chante sa foi », est un acte de foi, qu'elle soit « pure, profane ou théologique ». Ce qui peut surprendre dans cette musique d'esprit catholique, c'est qu'elle demeure si étrangère à toute ascèse. Messiaen ne se cache point de chercher « une musique chatoyante, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés ». Et d'aucuns se demandent si cette musique n'est point « trop terrestre pour les valeurs mystiques dont Messiaen prétend la léster ». Accusation

injustifiée puisque le musicien a pris soin de préciser que sa musique n'était point « mystique », mais « théologique ». Et en vérité, elle ne tend jamais vers cette fusion extatique où toute forme se dissout; mais en sa technique même, solidement organisée, s'inscrit par avance sa vocation spirituelle : celle d'exprimer « la fin du temps, l'ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et surnaturels. Un arc-en-ciel théologique ». « Arc-en-ciel », dit Messiaen, car c'est seulement en langage « sensible » qu'une telle musique peut nous communiquer la vérité théologique, puisqu'elle s'adresse à l'homme, captif de sa « prison de chair ». Mais aussi cette vérité, rayonnant à travers les charmes sensibles des sonorités, les transfigure. Ce sont maintenant des sonorités « glorieuses », resplendissant langage de l'Absolu et des félicités éternelles.

Fils de la poétesse Cécile Sauvage, auteur de *l'Âme en bourgeon*, Messiaen vécut tout enfant dans un climat de féerie et de poésie, d'amitié et de connivence avec la nature, qui a modelé sa personne et son art. Et c'est dans un langage poétique assez étrange, mais expressif et révélateur, qu'il s'expliquera sur ses intentions musicales. Car Messiaen aime placer sa musique sous la sauvegarde de commentaires éloignant tout risque de méprise. « Mon secret désir m'a poussé vers ces épées de feu, ces brusques étoiles, ces coulées de lave bleu-orange, ces planètes de turquoises, ces violets, ces grenats d'arborescences chevelues, ces tournolements de sons et de couleurs en fouillis d'arcs-en-ciel. » Et la technique même de Messiaen est imprégnée d'un symbolisme poétique, où les sons et les couleurs se répondent et qui pressent la vivante unité du cosmos.

Un empirisme fondamental fait échec chez Messiaen à *l'a priori* des systèmes, empirisme où s'exprime l'infini respect du monde créé. Dès lors il ne s'agit plus d'inventer la musique comme le Dieu de Descartes inventait le monde, mais bien plutôt de la découvrir partout où elle est : dans la nature animée et inanimée, dans le chant des oiseaux comme dans les *raga* hindous, et de déchiffrer les règles inscrites au cœur des sons et des rythmes afin d'y chercher appui et inspiration.

Le même empirisme se retrouve dans l'attitude de Messiaen à l'égard de l'histoire musicale et de la musique

de ses devanciers. Messiaen, qui se tend vers l'avenir de toutes ses forces, ne renie point pourtant le passé. Il estime que la musique existe déjà, prête à lui livrer son aide et ses conseils, à le guider sur le chemin de lui-même. Aussi ne cesse-t-il de l'interroger dans *Technique de mon langage musical*. Lorsqu'en tête de ce traité, il nomme ses maîtres, Noël Gallon et Paul Dukas, remerciant ce dernier de lui avoir appris à « étudier l'histoire du langage musical dans un esprit d'humilité et d'impartialité », ce n'est point politesse de pure forme. Pour justifier ses innovations, il se réfère à la tradition ou plutôt aux traditions les plus diverses, qui viendront chez lui converger. Nulle volonté de rupture avec le passé. Il lui suffit de prolonger et d'enrichir le style de ses prédécesseurs, non sans le « passer au prisme déformant de son propre langage ». Il ne veut rien exclure, mais seulement parfaire. Bach, Mozart, Beethoven, le folklore russe, Moussorgsky, Debussy, il n'est rien dont il ne fasse, comme il le dit, « son miel ». Messiaen excelle à sauver par d'audacieuses métamorphoses : des procédés familiers reçoivent dans sa musique un visage si inattendu qu'ils en deviennent méconnaissables. Étendre indéfiniment les « notes étrangères » qu'il juge « indispensables à la vie expressive et contrapuntique de la musique », cela signifie pour Messiaen transformer la pédale en « groupe pédale », la note de passage en « groupe de passage », la broderie en « groupe-broderie », chacun de ces groupes formant un « tout musical complet ». Ce qui est sauvé et conservé, c'est une loi et non point l'usage restreint qui en était fait. Semblablement Messiaen étend d'une manière illimitée l'usage de la « note ajoutée » de Claude Debussy. Mais son invention harmonique est soustraite aux intempérances du caprice, malgré ou plutôt à cause de son appétit de somptuosité et de volupté sonores. Si le musicien moderne dispose d'une matière sonore innombrable, d'autant mieux doit-il la discipliner par un choix sévère, dicté par « l'instinct sacré de l'harmonie naturelle et véritable ». Cette harmonie « vraie » — selon la théorie de son maître Noël Gallon — c'est celle qui est issue de la mélodie et voulue par elle et que Messiaen déclare « voluptueusement jolie par essence ». Mais évidemment, ce rapport essentiel qui doit lier harmonie et mélodie est transposé selon les

coordonnées propres à l'univers musical de Messiaen, qui lui confèrent, comme nous verrons, une signification neuve.

Car ce respect de la tradition, cette humilité dont témoigne Messiaen ne doivent point nous masquer l'originalité de sa pensée musicale. Celle-ci s'appuie essentiellement sur les « modes à transpositions limitées » et les « rythmes non rétrogradables ». Mais ce système modal et rythmique n'est point né d'une spéculation, d'une hypothèse *a priori* : il est fondé sur la découverte, au cœur des sons et des rythmes, de certaines formes naturelles qui enracinent dans le réel la création du musicien et lui promettent assistance et collaboration. L'atonalisme ne se soucie pas des données acoustiques. Et nul système modal n'y répond exactement. Mais il faut convenir que celui qui s'y accorde le mieux est justement ce mode à transpositions limitées qui contient les harmonies les plus proches de la note fondamentale. Les modes à transpositions limitées n'ont rien de commun avec les trois grands systèmes modaux de l'Inde, de la Chine et de la Grèce antique; non plus qu'avec les modes du plainchant, toutes ces échelles étant douze fois transposables. Ces modes dégagent un climat polytonal, hors de toute polytonalité. Les combinaisons sonores qu'ils suscitent peuvent faire équivoque avec des sonorités polytonales — mais toujours le pouvoir modal les absorbera. Le modalisme de Messiaen est un système cohérent et complet où le mode est le fondement d'une pensée harmonique rigoureuse. Messiaen a en effet découvert à l'intérieur du mode une logique des enchaînements harmoniques, a construit un jeu d'accords dont toutes les notes appartiennent au mode employé. Ainsi chaque mode possède sa propre harmonie, au lieu d'être harmonisé, comme chez d'autres musiciens, par le recours à d'autres tonalités ou à d'autres modes. Ces modes de plus peuvent se superposer et engendrer une polymodalité. Et il est loisible de moduler d'un mode à lui-même, d'un mode à un autre mode, d'une polymodalité à une autre polymodalité.

Les modes qui ne se transposent pas, les rythmes qui ne se rétrogradent pas, ont en commun ce « charme des impossibilités », de nature à la fois sensible et métaphysique, où le plaisir coïncide avec l'implicite reconnais-

sance d'une loi — loi qui à la fois limite et soutient l'activité créatrice. Que cette loi existe bien hors de l'esprit du musicien est attesté par la singulière analogie qui rapproche ces modes et ces rythmes, et leur permet de se compléter. Les rythmes non rétrogradables réalisent en effet dans le sens horizontal (rétrogradation) ce que les modes réalisent dans le sens vertical (transposition). De même que ces modes ne peuvent se transposer parce qu'ils contiennent en eux-mêmes de petites transpositions, ces rythmes ne peuvent se rétrograder parce qu'ils contiennent en eux-mêmes de petites rétrogradations. Il en résulte un effet d'ubiquité tonale pour les modes et d'unité temporelle pour les rythmes, les uns et les autres, clos et refermés sur eux-mêmes, reflétant à leur manière l'unité divine. Ici nous touchons du doigt l'identité du langage et du message dont nous parlions. Car ce langage porte la marque d'un contact permanent avec l'intemporel. De même que les rythmes non rétrogradables, qui tournent autour d'un point fixe, subordonnent le temps à l'éternel, de même dans la musique de Messiaen toute diversité temporelle perpétuellement se résorbe en l'unité d'un éternel présent. Cette monotonie dont certains l'accusent, peut-être n'est-elle que l'effet de leur incapacité de se hausser jusqu'à l'intemporel, là où s'accomplit l'essentielle mission de la musique : celle de vaincre le temps.

Ce langage de Messiaen, si expressif dès l'origine de sa personne spirituelle, n'a cessé d'évoluer, sans jamais s'éloigner de ses sources ni renier ses fondements. De l'aveu du compositeur, l'influence de Debussy est très forte dans ses premières œuvres, les *Préludes* pour piano en particulier. Et pourtant dès ces *Préludes*, composés à vingt ans, Messiaen est déjà lui-même. Nulle imitation matérielle des formules debussystes; nul « debussysme »; seulement une parenté de sensibilité musicale, un même sens raffiné des magies sonores. Mais elles s'expriment déjà chez Messiaen à travers ces « modes à transpositions limitées » qui seront la base de son langage. Celui-ci par la suite s'enrichira sans cesse, cet enrichissement n'étant d'ailleurs jamais gratuit, mais traduisant au contraire l'élargissement de sa culture et de sa sensibilité musicales. Au matériel communément employé par les compositeurs occidentaux, au système

de la gamme chromatique tempérée, au système diatonique avec ses modes majeur et mineur, aux anciens modes grégoriens, Messiaen ajoutera peu à peu les timbres, les modes et les rythmes exotiques (hindous en particulier); puis les modes, timbres et rythmes du chant des oiseaux, l'emploi du quart de ton et plus récemment la technique sérielle. L'art de Messiaen est en mouvement incessant. Mais jamais l'investigation théorique ne s'isole du processus vivant de la pratique créatrice. Et chacune de ses œuvres, en même temps qu'elle indique une étape de sa recherche, a valeur absolue comme originale synthèse de ses acquisitions successives. Ainsi, dans cette évolution créatrice d'un langage toujours plus novateur, nulle démarche pourtant de négation et de reniement, mais un élan continu vers une synthèse toujours plus ample, où toutes les musiques du passé et du présent, des pays et des peuples, du monde animé et inanimé viendront se joindre comme en un vaste chant de la Création tout entière.

Au catalogue de Messiaen, voici les œuvres auxquelles le compositeur attache le plus de prix et qui sont en même temps les plus significatives de son évolution. Aux *Offrandes oubliées* (pour orchestre, 1930), encore typiques de sa première manière — mais où s'annoncent déjà ses futures recherches rythmiques —, succèdent *l'Ascension* (deux versions : l'une pour orchestre, l'autre pour orgue, 1934), *la Nativité du Seigneur* (pour orgue, 1935) — l'un des sommets de sa production —, les *Poèmes pour Mi* (1936) et les *Chants de terre et de ciel* (1938) pour soprano et piano, les *Corps glorieux* (pour orgue, 1939), et le *Quatuor pour la fin du temps* (1941), si caractéristique du propos « théologique » de Messiaen. Le symbolisme de l'œuvre transparait jusque dans la structure d'un langage essentiellement « immatériel, spirituel, catholique ». Messiaen y voudrait rapprocher l'auditeur « de l'éternité dans l'espace, ou infini », par « des modes réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale » et par « des rythmes spéciaux, hors de toute mesure, contribuant puissamment à éloigner le temporel ». Ce sont ensuite les *Visions de l'Amen* (pour deux pianos 1943), le premier des grands cycles pianistiques du compositeur, les *Trois Petites Liturgies de la présence divine* (pour chœur de femmes et orchestre, 1944), les

Vingt Regards sur l'Enfant Jésus (pour piano, 1944, durée : 2 h 30), le second de ses grands cycles pianistiques et l'un des sommets encore de son œuvre, *Harawi*, chant d'amour et de mort pour grand soprano dramatique et orchestre (1945), sorte de pendant vocal à l'œuvre pianistique précédente, et enfin *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948, durée 1 h 30) qui achève sur le plan orchestral ce triptyque de réalisations monumentales. Cet « hymne à la joie » est comme la somme de l'art de Messiaen, une épopée cosmique où le musicien, maîtrisant la luxuriance des timbres, superposant les rythmes, les mélodies et les temps différents, s'élève vers l'universel et l'intemporel. L'on n'a point manqué de reprocher à *Turangalîla* son baroque de style. Mais le souffle épique d'un musicien recréant le monde, pouvait-il se plier aux règles de la concision et de la mesure ?

L'esprit sériel qui s'introduit chez Messiaen avec les *Quatre Études de rythme* (1949-1950) se retrouve dans la *Messe de la Pentecôte* (1950) et dans le *Livre d'orgue* (1951), où l'art du musicien, sans renier sa richesse, se dépouille de son trop-plein sensuel. La quatrième pièce du *Livre d'orgue* portait comme titre : « Chants d'oiseaux ». Traités selon la plus récente technique du compositeur, ils constituent la substance exclusive du *Réveil des oiseaux* (pour grand orchestre et piano principal, 1953), des *Oiseaux exotiques* (pour piano solo, petit orchestre à vent, xylophone, glockenspiel et percussion, 1956) et du *Catalogue d'oiseaux* (pour piano, consacré aux oiseaux typiques des diverses provinces françaises). Messiaen réaffirme ici son esthétique essentielle : cet empirisme naturaliste qui est un aspect de sa foi. La musique n'est point pour lui — selon la thèse chère à Hanslick et souvent reprise après lui — le privilège de l'homme. Davantage : la musique de l'homme n'est pas — ne peut pas être — la vraie musique. De toute cette diversité bariolée de langages musicaux qu'il a si passionnément interrogés, Messiaen ressent maintenant toute l'insuffisance. Ne sont-ils point tous également le fruit de conventions et de laborieux calculs ? « La Nature, les chants d'oiseaux !... C'est là que réside pour moi la musique. La musique libre, anonyme, improvisée pour le plaisir... » « Les oiseaux sont de grands artistes », et le compositeur sera trop heureux de s'approprier quelques-unes de leurs

inspirations. Depuis son jeune âge Messiaen n'a cessé de noter les chants d'oiseaux, que l'on retrouve un peu partout dans son œuvre. Et sans doute au cours de l'histoire musicale s'étaient-ils déjà souvent mêlés à la musique de l'homme. Mais chez les compositeurs du XVIII^e et du XIX^e siècle, ce n'étaient qu'allusions fugitives, simples évocations n'allant point au-delà du pittoresque. Avec Messiaen, il ne s'agit plus d'une vague et paresseuse imitation, mais bien d'une recreation, d'une participation intérieure. Par-delà le charme évocateur, il découvre la structure essentielle. Et le chant d'oiseau devient en définitive le fondement d'un style, le « style oiseau » — selon l'expression même de Messiaen — langage rigoureusement organisé et systématiquement intégré à l'écriture musicale. Ainsi l'homme ravit à l'oiseau les secrets de son art. Dans le *Catalogue d'oiseaux*, chaque pièce porte le nom de l'oiseau type de la région choisie. « Catalogue » : ce titre, en son humilité, révèle en fait l'audacieux réalisme de Messiaen. Ici « tout est vrai — insiste-t-il — les mélodies et les rythmes du soliste, les mélodies et les rythmes des voisins, les contrepoints de l'un et des autres, les réponses, les mélanges, les périodes de silence, la correspondance du chant et de l'heure ». Mais le réalisme débouche sur la plus intense poésie. Poésie de l'essence et non plus de l'apparence.

Mais comment ce naturaliste candide est-il aussi ce subtil rythmicien, se plaisant à construire les rythmes les plus follement complexes ? Le propos du musicien reste identique : il est de tenter d'égaliser, par artifice, l'art de la nature : « les rythmes des étoiles, des atomes, des chants d'oiseaux, les rythmes — enfin — du corps humain » furent ses modèles et l'ont guidé sur le chemin de ses innovations. Alors que les rapports des durées dans la musique classique n'excèdent que rarement 1 à 6 ou 1 à 8, Messiaen ne craindra pas de mettre en présence 64 durées « chromatiques » de 1 à 64, alternant par groupes de 4 les plus grandes et les plus petites, afin de nous suggérer l'idée des rapports entre les temps infiniment longs des étoiles et des montagnes, et infiniment courts des insectes et des atomes. Le pouvoir élémentaire, cosmique, qui émane des meilleures pages de Messiaen vient avant tout du travail rythmique qui en constitue l'assise vitale et la raison d'être. Par-delà toute magie

sonore, le temps est l'âme même de la musique de Messiaen. Le temps, forme essentielle et universelle de toute vie. Par le rythme, la musique pénètre au cœur des êtres et des choses, les fait communier en leur essence commune. Le cosmos est un contrepoint de durées. Et aussi l'art de Messiaen.

Ce qu'il y a sans doute de plus neuf et de plus audacieux chez le musicien, c'est son langage rythmique, issu du sentiment profond de l'essence temporelle de toute vie, et de l'art musical qui nous la restitue. Debussy le premier avait tenté de libérer le rythme de la mesure; la métrique traditionnelle s'était avec lui considérablement assouplie; mais elle continuait pourtant à servir de référence au rythme. Or Messiaen, en suivant l'exemple de Debussy, va infiniment plus loin : s'inspirant de la métrique antique et de la rythmique hindoue, il abolit la mesure, et pose le rythme en lui-même, dans son autonomie et sa pureté. Il en découle une musique « amesurée » dont la subtile souplesse égale celle des rythmes naturels — dont le caractère essentiel, selon Ludwig Klages, est d'ignorer la mesure. Alors qu'Honegger, Milhaud et aujourd'hui les néo-stravinskistes avaient plus spécialement employé les effets d'accents déplacés, Messiaen mit tout son soin à se bâtir un langage rythmique qui lui parût cohérent, transportant sur le plan rythmique les innovations harmoniques ou mélodiques des trente dernières années. Ce furent la « valeur ajoutée » correspondant à la « note ajoutée », constante dans l'harmonie debussyste, les « pédales » et « broderies rythmiques » que nous proposaient depuis dix siècles les cloches de nos églises et que personne n'avait encore transposées avec cette précision.

Rien d'étonnant à ce que Messiaen ait fait tant de précieuses conquêtes dans le domaine rythmique. Car ce domaine en vérité était encore presque totalement inexploré, et l'on pourrait même dire que l'essentiel y restait à découvrir. Depuis la fin de la Renaissance, le rythme se trouvait relégué à l'arrière-plan, tandis que l'harmonie et la mélodie, considérées comme les composantes mêmes de la forme musicale, recevaient la première place. C'est à l'harmonie et à la mélodie qu'était confiée en effet la mission de construire la forme, tandis qu'était déniée au rythme toute valeur constructrice. Le singu-

lier mérite d'Olivier Messiaen fut de libérer le rythme non seulement de la mesure, mais encore de la subordination où le tenaient harmonie et mélodie, en lui attribuant une importance et une valeur égales. Messiaen a senti la nature profonde du rythme qui, avant d'être accent, est durée et structure de durées : composition musicale. Et le langage rythmique cohérent qu'il a édifié dit assez que le rythme peut à soi seul construire une forme ressemblant étonnamment à une œuvre musicale — comme l'attestent par ailleurs certaines musiques noires purement rythmiques.

Le premier avant les jeunes compositeurs avant-gardistes, Messiaen établit dans sa musique une structure rythmique indépendante de la structure sonore. Le rythme ici vaut par lui-même, précisément parce qu'il est aussi élaboré que la forme sonore et, se soumettant aux mêmes lois qu'elle, devient par lui-même forme musicale. Messiaen explore toutes les possibilités constructrices du rythme musical. A cet égard, il fut particulièrement séduit par les « personnages rythmiques » de la musique hindoue que Stravinsky, aux dernières pages du *Sacre*, avait utilisés avec une grande maîtrise. Ces personnages ou thèmes rythmiques sont sources de variation et de développement — donc d'un discours musical. Merveilleusement divers sont les procédés permettant de varier un thème rythmique. Celui-ci peut être non seulement doublé ou réduit de moitié, mais aussi augmenté ou diminué selon les valeurs les plus diverses. De plus le rythme, ainsi que le son, la mélodie, peut se superposer à lui-même, engendrant cette polyrythmie par laquelle il organise non seulement horizontalement, mais encore verticalement le discours musical. Car cette polyrythmie permet les « pédales » et « broderies rythmiques » par quoi le rythme rivalise avec l'harmonie, et surtout les « canons rythmiques » qui en font l'égal de la polyphonie. Ainsi le rythme chez Messiaen redevient ce qu'il est : une forme musicale construite sans le secours du son par le pouvoir du temps, une musique réduite à soi et rejoignant sa pure essence.

L'on a trop tendance à considérer que dans la musique le son joue le rôle essentiel. Les compositeurs trop souvent oppriment le rythme sous le son, asservissent l'âme temporelle de la musique à son corps sonore. Et par une

sorte de paradoxes il appartenait à Messiaen, qui plus que tout autre exalte toutes les splendeurs et les voluptés sonores, de redonner au rythme toute la diversité et l'ampleur de ses pouvoirs, d'en faire jaillir une musique complète. Comme pour témoigner que la musique, avant d'être l'art des sons, est l'art du temps.

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES

L'ÉCOLE SÉRIELLE

PIERRE BOULEZ

LA musique moderne en France était née sous le signe d'un retour à l'esprit français ; et la seconde génération des musiciens « révolutionnaires » — un Jolivet, un Messiaen — n'était point infidèle au génie national, puisque ces musiciens n'avaient fait au fond que conduire à leur terme les recherches modales et rythmiques de Claude Debussy et en déduire un système cohérent et complet de pensée musicale. Mais avec la troisième génération et les musiciens d'avant-garde dont il nous faut parler maintenant, il semble au premier abord qu'il en aille tout autrement. Ceux-ci se réclament en effet de l'atonalisme viennois : c'est un « retour à »... Schönberg ou plutôt à Webern, qui avait tiré les dernières conséquences de la méthode sérielle. Ainsi le chromatisme, renié par les « Six » comme contraire à l'esprit français, reprend vigueur chez nos jeunes musiciens les plus avancés.

Étrange destin en vérité que celui de la musique atonale — celui d'Anton Webern. Voici qu'elle devient actuelle, elle qui ne le fut pas à l'époque de sa naissance, et qu'elle se propose maintenant comme la musique de l'avenir, elle que l'on croyait n'être qu'une fantaisie éphémère, un accident sans portée et sans lendemain. Quant à Webern, depuis vingt ans il était d'usage de considérer sa musique comme une « dernière conséquence » et une « dissolution » du dodécaphonisme et comme signifiant la mort de la méthode instituée par Schönberg. Or, par un de ces revirements dont l'histoire

musicale est coutumière, la musique de Webern, que l'on croyait être un point d'aboutissement et un terme, se révéla comme une origine et un principe, un germe fécond d'où allait éclore une pensée musicale neuve.

Strobel constate que la plupart des jeunes musiciens d'aujourd'hui « pensant clair et voyant loin » ont recours à la technique des douze sons. Car le retour triomphant du dodécaphonisme n'est pas particulier à la France : bien plutôt est-ce là un fait d'une portée internationale, puisqu'il y a des dodécaphonistes non seulement en Allemagne, mais aussi en Italie, en Suisse, en Belgique, en Angleterre, en Norvège, etc. Reste à découvrir quels sont, de cette renaissance de la technique sérielle, la cause et le sens exact. En réalité cette technique semble avoir offert aux jeunes musiciens non pas tant une solution toute faite qu'une orientation à leurs recherches, une méthode se prêtant indéfiniment à leurs expériences. Méthode dont nous pouvons constater que les résultats sont à l'image et à la mesure de ceux qui en usent. Des compositeurs de tous pays se sont approprié la technique de Schönberg et l'ont infléchié selon leur tempérament et leur race. Il est de la musique atonale qui sonne romantiquement. Il y a les chants de couleur italienne de Luigi Dallapiccola, qui n'oublie point, malgré Webern, le *bel canto* ; les œuvres des dodécaphonistes parisiens disciples de Leibowitz qui rappellent l'art des polyphonistes franco-flamands ; et enfin la musique sérielle française qui se souvient de Claude Debussy et en restitue la magie sonore.

Si le dodécaphonisme ne s'est pas toujours plié aux divers génies nationaux et a engendré du maniérisme et de l'académisme, de grands musiciens ont su, à travers lui, rester fidèles à eux-mêmes et aux traditions musicales de leur race : ce qui toujours demeure, quelle que soit sa technique, la condition première de l'authenticité, donc de la valeur d'une œuvre.

Comment les plus hardis d'entre les jeunes musiciens français se sont-ils ralliés au dodécaphonisme ? Il est nécessaire de retracer leur aventure si l'on veut pénétrer le sens de leur démarche créatrice.

En 1944, dans la classe de Messiaen alors professeur d'harmonie au Conservatoire, se trouvait réuni tout un groupe de jeunes musiciens particulièrement doués et

pourvus d'une fine sensibilité auditive, parmi lesquels Serge Nigg, Claude Prior, Jean-Louis Martinet et Boulez — auxquels devait se joindre en 1945 Maurice Le Roux. Ces jeunes gens partagent avec leur maître le goût de l'inédit, de l'inouï et du rare, des explorations et des aventures dans les régions inconnues de l'univers musical. La classe d'harmonie de Messiaen, dispensatrice de l'enseignement le moins conformiste qui se puisse rêver, était déjà l'ébauche de sa future classe d' « esthétique, d'analyse et de rythme » où se donneront rendez-vous les jeunes compositeurs les plus avancés du monde entier. Messiaen, dès sa classe d'harmonie, s'était immédiatement donné pour tâche d'élargir les cadres de l'enseignement officiel. Il guidait ses élèves à travers le chemin suivi par la musique depuis la naissance de la polyphonie occidentale, afin qu'ils puissent embrasser dans toute son ampleur le processus de son évolution. Au-delà des lois de composition de l'harmonie classique, il révélait à ses élèves aussi bien les richesses de la musique modale du Moyen âge et de la Renaissance que les chefs-d'œuvre les plus récents des grands révolutionnaires de l'âge moderne : Debussy, Stravinsky, Alban Berg, et Schönberg — Webern demeurant pour l'instant encore ignoré. Il les initiait aussi aux rythmes hindous, dont il analysait avec eux les structures complexes. Ainsi le dogmatisme faisait place à un relativisme à la fois enrichissant et libérateur. La musique leur apparaissait infiniment plus vaste et plus variée qu'ils ne l'avaient soupçonné. L'idée s'éveillait en eux que la tonalité — qui n'a régné sur la musique que pendant une période restreinte — n'est peut-être pas une catégorie nécessaire de la pensée musicale; et cette conscience historique déjà suscitait en eux le sentiment de leur responsabilité créatrice.

Mais en 1945 arrive à Paris Leibowitz, le disciple des fondateurs de l'école dodécaphoniste. En 1946 paraît son livre *Schönberg et son école*, bientôt suivi de son *Introduction à la musique des douze sons*, qui font connaître à Paris la doctrine des dodécaphonistes viennois. Leibowitz, d'autre part, organise une série de concerts où il révèle certaines de leurs œuvres — en particulier de musique de chambre — au public parisien. Immédiatement naît chez les élèves de Messiaen l'ardent désir de se familiariser avec la musique dodécaphonique et d'abord avec sa technique.

Et c'est ainsi que les élèves de Messiaen, Boulez en tête, poussés par la curiosité d'esprit éveillée en eux par leur maître, iront demander des leçons à Leibowitz, qui leur transmettra la doctrine dodécaphonique classique. Dès 1945, Boulez avait « ressenti un choc » à l'audition de la *Symphonie* op. 21 de Webern. Il pressentait dans la musique de Webern des possibilités d'évolution insoupçonnées, et percevait que la technique sérielle pouvait déborder le domaine encore limité — celui des hauteurs sonores — où elle était restée jusque-là cantonnée. C'est ainsi que Webern, chez qui cette technique déjà s'évade de son originelle destination, devint le maître à penser de Boulez, et bientôt de tous les jeunes musiciens sériels du monde entier engagés dans la même voie.

Boulez et les jeunes musiciens de même tendance — qui semblent représenter l'extrême-pointe de la révolution — ne se veulent ni ne se prétendent révolutionnaires. L'écriture sérielle, loin de rompre avec l'écriture tonale, en serait le naturel prolongement. Ils constatent le cheminement progressif de la musique vers l'atonalité et admettent la loi de la série qui organise le total chromatique sur de nouvelles bases. Cette loi de la série, instituée par Schönberg, n'est point un décret, une création arbitraire; elle est née logiquement d'une démarche d'« ultra-thématisation », où les intervalles du thème devenaient capables d'assumer seuls l'écriture et la structure de l'œuvre. Cependant la loi de la série ne régissait que les hauteurs, tandis que les autres composantes de la forme musicale : rythmes, nuances et timbres, demeuraient ce qu'elles étaient auparavant. Schönberg a repris dans ses œuvres sérielles les modes de composition de ces éléments tels qu'il les avait reçus de la musique tonale; l'on y observe le maintien de l'écriture rythmique traditionnelle comme l'emploi non moins traditionnel des intensités et des timbres. Et c'était là sans doute, à l'intérieur de l'écriture sérielle, une contradiction et une incohérence, l'affrontement de deux univers formels incompatibles et incapables de se rejoindre.

La tâche, qui dès lors semblait s'imposer aux jeunes musiciens sériels, était de dénouer la contradiction et de rendre l'écriture sérielle pleinement cohérente avec soi. Cette tâche d'ailleurs devait s'accomplir en plusieurs étapes. De bonne heure Boulez sentit d'abord ce qu'avait

de paradoxal l'emploi de rythmes traditionnels dans l'écriture sérielle. L'inquiétude rythmique qu'il a gardée de l'enseignement de Messiaen lui a permis de démasquer la pauvreté de rythme du dodécaphonisme classique, et lui fera découvrir, en tirant les conclusions des recherches de Messiaen, les « secrètes lois rythmiques de l'atonalisme ». Ce qui signifie que Boulez construira un univers sériel unifié où, aux séries de hauteurs, viendront se joindre de véritables séries rythmiques.

L'évolution de Boulez est significative en ceci que loin d'être une aventure personnelle, elle se confond avec l'évolution même de l'écriture sérielle selon sa logique interne, évolution qui fut le fruit du travail en commun des dodécaphonistes de la jeune génération. Il faut signaler à ce propos l'influence de l'Institut de Musique contemporaine de Darmstadt où enseignèrent tour à tour Leibowitz et Messiaen, où furent révélés à la jeunesse allemande et internationale les œuvres les plus « avancées » de notre temps, et où les jeunes musiciens sériels purent échanger leurs idées, comparer leurs œuvres et collaborer sur le plan des recherches. Une surprenante unité se dégage des travaux entrepris en différents pays à partir de 1945. Or cette unité exprime et dévoile le « vouloir esthétique » de la nouvelle génération, cet appétit de rigueur, ce goût de l'absolu et des solutions radicales qui ne pouvaient se satisfaire que par une musique totale, englobant dans un système unique l'ensemble des phénomènes musicaux. Cette volonté d'organisation intégrale chez tous ces jeunes musiciens, c'était l'expression d'une réaction instinctive contre le danger que faisait courir à la musique son glissement vers l'atonalité destructrice de toute forme. Le seul remède efficace semblait résider dans une organisation totale de l'espace sonore qui permette d'écarter définitivement le risque d'une totale dissolution. Pour se défendre contre l'anarchie atonale, il fallait le secours d'une exigeante discipline génératrice d'extrême rigueur. Il fallait que nul phénomène musical ne puisse plus se soustraire à l'empire des formes et des structures. Et c'est pourquoi la loi de la série ne s'étendrait pas seulement aux hauteurs sonores et aux rythmes, mais aux timbres eux-mêmes, cet élément considéré jusque-là comme irrationnel et rebelle à la forme. A partir de 1953-1954, la tendance sérielle a

été de plus en plus exclusivement représentée à Darmstadt. Et non pas la tendance sérielle de l'école de Leisbowitz, fondée sur la technique et le style de Schönberg, mais celle de la plus jeune génération incarnée en des musiciens tels que Boulez, Nono et Stockhausen (professeur à Darmstadt à partir de 1956).

L'effort des jeunes musiciens vers la rationalisation intégrale, vers un ordre complet de l'espace sonore, trouva aide et confirmation dans une œuvre de Messiaen de caractère expressément expérimental : l'étude pour piano intitulée *Mode de valeurs et d'intensités* (qui fait partie des *Cinq Études de rythme* composées en 1949-1950). Cette étude utilise quatre modes : un mode mélodique, un mode de durées, un mode d'intensités, un mode d'attaques. Ces quatre modes se trouvent reliés entre eux en ceci que chaque son apparaît toujours avec la même durée rythmique, la même intensité et la même attaque. Or cette nouvelle conception de la structure musicale que Messiaen réalisait dans un univers modal pouvait être transposée dans un univers sériel : il suffisait de transférer aux séries les règles que Messiaen appliquait aux modes. C'est ce que firent Boulez et les autres compositeurs de sa génération appartenant à la même tendance. En France, un Maurice Le Roux, auteur d'une *Introduction à la musique contemporaine*, parvient à réaliser son dessein de généralisation de la technique sérielle sans la moindre concession. L'œuvre la plus valable jusqu'ici de la production musicale « sérieuse » de ce jeune musicien — l'auteur aussi de maintes musiques de film dans le langage traditionnel — est le *Cercle des métamorphoses* pour orchestre, qui date de 1953. Nous retraçant le secret processus par lequel se forment et se dissolvent les mondes dans l'immensité de l'espace-temps, ces *Métamorphoses* épuisent, au cours de cinq variations successives, toutes les possibilités résultant du développement fonctionnel d'une série.

Toutefois, l'organisation intégrale, par là même que sa mission la plus urgente était de vaincre l'atonalisme, ne devait être qu'une phase intermédiaire. Par ses excès mêmes, l'organisation intégrale réveillait chez le musicien le goût de la liberté — d'une liberté délivrée à la fois de l'atonalisme et du mathématisme. Tel est le sens intime de l'aventure de Boulez.

Boulez n'a cessé d'affirmer sa filiation avec Debussy, avec ce qu'il y a de plus neuf et de plus audacieux chez celui-ci dans le domaine du rythme, du timbre et de l'organisation sonore. Et l'on peut dire que chez Boulez s'est opérée, grâce à l'esprit de liberté qui anime les dernières œuvres de Debussy, une originale synthèse entre les techniques sérielles, les conquêtes rythmiques de Debussy, Stravinsky, Varèse, Jolivet et Messiaen, et les découvertes dans l'organisation des timbres et des intensités, auxquelles Messiaen aussi bien que les chercheurs des musiques concrète et électronique apportèrent leur contribution.

Dès sa *Sonatine* pour flûte et piano (1946) Boulez tente d'accorder l'enseignement rythmique de Messiaen et les principes sériels de Schönberg. Et déjà il brise l'étau de la série dodécaphonique qui n'est plus qu'une référence théorique, au lieu d'être le point de départ du processus créateur. C'est donc l'amorce et l'annonce d'une libération à l'égard du dodécaphonisme classique qui, selon Boulez, a engendré un académisme pire que tous ceux issus de l'écriture tonale. Cette libération s'affirme dans la *I^{re} Sonate* pour piano (1946) où l'on ne trouve pas de séries initiales, sur le plan ni sonore ni rythmique. Mais de l'atonalisme, Boulez conserve et conservera toujours les vertus lyriques. Celui qu'on peint sous les traits d'un mathématicien extériorise dans ses œuvres d'un violent expressionnisme l'univers affectif qui l'obsède et qui est bien de notre temps de déchirements, de révolte, de dramatique enfantement, de doute et d'espérance obstinés. La *II^e Sonate* (1948), la plus caractéristique peut-être de son tempérament et de son style, traduit, en sa frénésie sonore et rythmique, un lyrisme haletant. L'inquiétude rythmique de Boulez n'est pas purement spéculative; et cette sonate témoigne combien la création musicale prend chez lui sa source, selon les termes de Messiaen lui-même, dans un « dynamisme naturel qui confine à la colère et donne à son langage musical des accès de rage tout à fait sympathiques... ». Par ce dynamisme — qui lui donne sa dimension cosmique — la *II^e Sonate* s'apparente au *Sacre*, dont elle semble avoir emprunté « les personnages rythmiques ». Ces personnages ou thèmes rythmiques, élaborés selon les principes de Messiaen, y sont soutenus par un petit nombre de cellules sonores très

caractéristiques dans leurs successions d'intervalles et par là même aisément reconnaissables. Ainsi le « dynamisme naturel » de Boulez a fait éclater la rigide série des dodécaphonistes, et ce sont des cellules sonores et rythmiques plus maniables qui fourniront à l'élaboration formelle ses données originelles. C'est donc une rupture totale à l'égard du dodécaphonisme classique. Mais s'il s'affranchit de la lettre, Boulez conserve l'esprit sériel, et s'achemine, guidé par lui, vers une rigueur plus subtile. Et tandis que *le Soleil des eaux* (1948), sur un poème de René Char, par sa luminosité et son raffinement sonore, atteste sa fidélité à Debussy, Boulez entreprend de construire cet univers musical intégralement sériel qui exige, pour sa réalisation, qu'aux structuresérielles sonores et rythmiques viennent se joindre des structuresérielles de timbres et d'intensités.

Cet univers intégralement sériel, *Polyphonie X*, pour 17 instruments solistes, et surtout *Structures* pour deux pianos (1952) nous le proposent dans toute sa sévérité et sa nudité formelles. C'est ici une tentative de rationalisation intégrale, puisque s'étend aux intensités et aux timbres eux-mêmes le règne de la série. Désormais tous les éléments de la musique — mélodie, harmonie, contrepoint, forme, instrumentation — qui se sont développés au hasard et indépendamment l'un de l'autre, toutes les dimensions de la forme musicale se trouvent ramenées à un dénominateur commun : la série. *Polyphonie X*, en sa rudesse grinçante, est loin de répondre à cet idéal d'« évidence sonore » que Boulez se proposait d'atteindre dans l'organisation des timbres. La vocation des instruments est ici sacrifiée à une rigueur formelle abstraite. Et Boulez lui-même confesse que ce premier essai d'organisation totale de l'espace sonore est trop rigide et, de ce fait, partiellement raté. L'expérience passée, Boulez cherchera la solution lui permettant de concilier l'organisation intégrale avec le respect des timbres.

Les *Structures* pour deux pianos s'inspirent ouvertement des *Modes de valeurs et d'intensités*, en hommage à Messiaen dont les préoccupations en cette œuvre se trouvaient rejoindre celles de son élève le plus révolutionnaire. Elles furent données en première audition au Festival du xx^e siècle par Messiaen et Boulez (1952). Et

c'était là le symbole de l'accord entre le maître et l'élève, et l'annonce d'un fécond dialogue, générateur d'une mutuelle influence, non seulement entre Messiaen et Boulez, mais plus généralement entre Messiaen et les jeunes musiciens étrangers de la tendance de Boulez. De sorte que si les *Structures* et les premières œuvres d'un Stockhausen et d'un Goeyvaerts s'apparentent aux *Modes de valeurs et d'intensités*, en revanche Messiaen — ainsi qu'il le confesse lui-même — n'aurait pas écrit sa *Messe de Pentecôte* et son *Livre d'orgue* sans l'existence de *Structures* et d'autres œuvres du même type. Le *Livre d'orgue* atteste aussi la continuité existant entre la génération de Messiaen et celle de ses élèves par la synthèse qui s'y établit entre la tradition modale élargie et renouvelée et le nouveau langage sériel.

Toutefois une différence capitale subsiste entre l'étude « modale » de Messiaen et les structures « sérielles » de Boulez. Tandis que chez Messiaen, chaque hauteur sonore est une fois pour toutes pourvue d'une durée, d'un timbre (au piano : d'une attaque) et d'une intensité, chez Boulez, cette rigidité et fixité modales cèdent à une perpétuelle transformation sérielle. Les séries ne sont plus soudées entre elles comme l'étaient les modes de Messiaen, ce qui signifie par exemple que chaque hauteur sonore pourra apparaître tour à tour associée à chacune des attaques de la série. Toutefois les *Structures* restaient encore fort éloignées de l'« évidence sonore ». C'est seulement dans le *Marteau sans maître* (composé entre 1952 et 1954) que Boulez apportera au problème de l'organisation du timbre une solution plus heureuse. L'œuvre (pour contralto et un petit ensemble instrumental) est une suite de neuf pièces sur neuf poèmes de René Char, extraits du cycle qui a donné son nom à l'œuvre de Boulez. « C'est du Webern qui sonne comme du Debussy », selon Strobel. C'est dire que la rudesse grinçante de *Polyphonie X* et de *Structures* a fait place à la magie sonore et leur inexorable rigueur à une liberté retrouvée. Cette œuvre semble vouloir nous réconcilier avec une technique qui risquait de n'être qu'inhumaine algèbre. Non seulement par le charme de son instrumentation, son écriture transparente et déliée, mais aussi par la fantaisie d'un *rubato* qui, en assouplissant les structures fondamentales de l'œuvre, les réaccorde au plus inégal

du temps vécu. Faire appel au *rubato*, c'était en vérité, pour la technique sérielle, restaurer dans toute leur souveraineté les droits et les pouvoirs de l'interprète, personification de l'humain message dont toute vraie musique est chargée. Au *tempo rubato* du *Marteau sans maître* viendront s'ajouter dans les œuvres ultérieures bien d'autres libertés d'interprétation. De plus en plus s'affirmera le dessein de Boulez de vivifier sa musique par tous les imprévus de l'improvisation, et de l'enrichir de l'apport original de l'interprète, appelé désormais à une collaboration étroite avec le compositeur.

La III^e *Sonate* (1957) associe, à la manière de la musique hindoue, une sorte de « formant » ou cadre structurel permanent, à l'improvisation instantanée. Composée pour l'instant de cinq « formants » comportant chacun des variantes (auxquels de nouveaux formants pourront s'ajouter dans l'avenir), elle laisse à la disposition de l'interprète le choix de ces variations et l'ordre des formants — excepté le formant central, en raison de sa prééminence formelle. Dans les deux *Improvisations sur Mallarmé*, contemporaines de la III^e *Sonate*, Boulez semble renouer, par le style de souples vocalises de la partie vocale de soprano, avec la grande tradition du *bel canto* ; plus profondément, cette souveraineté accordée à la voix et à sa liberté improvisatrice confirme et précise son vœu de reconquérir l'humain, dont le chant est le vivant symbole.

Depuis le *Marteau sans maître*, Boulez soumet de plus en plus l'enseignement de Webern à l'esprit de la musique française tel que l'incarne Debussy, en essayant de concilier — comme il le dit lui-même — « la netteté et la logique interne des formes et des structures avec l'essor de l'imagination, de la fantaisie, de l'improvisation ».

Nous pouvons maintenant dégager la signification de la technique sérielle généralisée. L'on reprochait au dodécaphonisme classique de n'être qu'une algèbre élémentaire. Or, en se généralisant, la technique sérielle assure en fait à la forme une extrême complexité — complexité qui selon les musiciens sériels précisément exclut l'automatisme de l'écriture et exige l'intervention de la liberté, « principe d'une organisation vivante et vécue ». Surtout, la série généralisée permettait une exploration totale de l'espace sonore ouvrant de nouvelles

possibilités de variation à l'intérieur de structures de plus en plus différenciées. Ainsi, grâce à une variation indéfinie, se réalisait une forme en perpétuel devenir, ajustée au contenu spirituel de l'atonalisme : la pure mobilité de la durée subjective. Et par là même la technique sérielle devait nécessairement revaloriser l'interprète auquel il appartient, comme le dit Boulez, de « donner une impression de temps non homogène », c'est-à-dire de réintroduire dans la musique ce temps vécu que la forme musicale — aussi complexe soit-elle — ne peut qu'évoquer et invoquer, sans jamais pouvoir vraiment le capter. D'autre part, la musique de la « variation indéfinie » ne pouvait mépriser l'interprète, précisément chargé autrefois d'apporter à la forme musicale fixée par le compositeur ces variantes qui lui permettent de se renouveler et d'épouser chaque fois la courbe singulière et inimitable d'un devenir intérieur. Cet appel au pouvoir créateur de l'interprète, nous le retrouvons chez un Stockhausen, dont le *Klavierstück XIX*, donné à Darmstadt en 1957, est formé de dix-neuf séquences différentes disposées selon un ordre purement « pratique » afin de se transformer au gré de l'interprète, de lui fournir les bases d'une improvisation dirigée, aux possibilités presque illimitées. Le soliste commence par l'une quelconque des séquences et les enchaîne ensuite au hasard de la lecture en les reliant par le rythme et l'inspiration de l'instant. Ainsi cette musique requiert donc l'interprète pour son achèvement, non seulement spirituel mais encore matériel : il a pouvoir sur le texte même, devenu peu à peu au cours de l'évolution historique le bien inaliénable du compositeur. Jamais depuis le Moyen âge une telle liberté n'avait été laissée à l'interprète. Le compositeur moderne d'hier — du début de notre siècle — voulait être, à l'égal du peintre ou du sculpteur, le maître absolu de son œuvre, soit en exigeant de l'exécutant de ne point « interpréter », soit en la confiant directement à des instruments mécaniques — qui définitivement la sauvaient de toutes les imperfections et licences de l'interprétation. Par un singulier retournement, le compositeur avant-gardiste d'aujourd'hui sollicite au contraire l'aide de l'interprète et l'oblige de participer à la création de son œuvre. Retournement d'autant plus paradoxal qu'il est dû à ceux-là mêmes qui

ont voulu soumettre la forme musicale à la discipline la plus sévère qu'elle ait jamais connue.

LES DISSIDENTS

JEAN-LOUIS MARTINET ET SERGE NIGG

Tandis qu'un Boulez s'est libéré du dodécaphonisme classique sans renoncer aux principes de l'écriture sérielle, d'autres jeunes musiciens — un Serge Nigg, un Jean-Louis Martinet — de même formation ont repoussé après l'avoir adoptée l'écriture dodécaphonique et sérielle. Ce revirement — qui a suscité maintes polémiques —, il ne nous appartient pas de le blâmer ou de l'applaudir, mais bien de l'éclairer en essayant d'en saisir les raisons profondes.

Jean-Louis Martinet n'a cessé de méditer sur la « situation » du musicien d'aujourd'hui. La source de la crise actuelle n'est point à chercher, selon lui, au niveau du langage, mais plus profond, dans l'organisation de notre société et son comportement à l'égard de l'artiste. Le musicien d'aujourd'hui est exilé de la cité, qui le rejette comme « socialement inutile ». Le voici donc contraint — qu'il le veuille ou non — au rôle de révolté, dont l'œuvre ne traduira plus que l'angoisse et le désespoir. Le voici contraint aussi à se replier sur lui-même, à se réfugier en son « moi ». Individualisme qui le pousse vers la recherche exclusive de l'inédit et vers les complications techniques par quoi s'accroît encore sa scission avec le social, son divorce avec le public. L'œuvre d'art ne trouve plus aujourd'hui la totalité des conditions nécessaires à sa création. Elle est privée de sa sève nourricière. Gratuite à l'origine, comment pourrait-elle reconquérir sa nécessité interne ? Notre époque, où l'art est livré à tous les caprices individuels, n'a point de style. Ce langage et ce style collectifs, qui remédieraient à la diversité chaotique des techniques et des esthétiques, ne pouvons-nous le demander à la musique dodécaphonique et sérielle, conséquence logique de l'évolution musicale ? En réalité le musicien d'aujourd'hui est victime d'une conception erronée de l'histoire de la musique. Il y voit seulement l'évolution de « la musique en soi » au lieu d'y découvrir celle, vivante, de

la société humaine qui s'y reflète. Or, abstraire ainsi l'évolution musicale de son contexte humain et social, c'est la réduire nécessairement à une complication progressive du matériau et de la technique, préjugé matérialiste qui entraîne la surestimation des problèmes de langage dont souffre le musicien moderne. En favorisant la course à la surenchère technique, une telle conception de l'histoire ne peut que précipiter la musique vers une complexité sans cesse accrue qui l'éloigne du profane en la privant de toute fraîcheur et spontanéité. La musique dodécaphonique ou sérielle n'est pas en vérité la pointe avancée du langage contemporain, mais plus exactement le produit d'un climat social à une époque donnée. Il ne faut pas oublier que cette musique a fait son apparition, pendant la période d'entre-deux-guerres, à Vienne où sévissaient alors l'inflation et la misère. D'où sans doute cet étrange pouvoir de la musique atonale et sérielle d'exprimer avec prédilection et — perfection — l'angoisse et tout l'univers des sentiments pathologiques, ainsi qu'en témoignent éloquemment les arguments des œuvres dramatiques de Schönberg et de Berg. Expression de l'anormal, comment l'atonalisme pourrait-il remplacer la tonalité et devenir le langage normal de l'art musical ? Mais il peut le compléter et devenir la source de conflits féconds. A la manière d'Alban Berg, il est loisible d'opposer l'atonalité à la tonalité, comme on opposait autrefois le mineur au majeur. « La querelle autour du matériau, si fréquente dans nos milieux musicaux, dit Martinet, nous paraît stérile, dérisoire ; car, ce qui importe dans une œuvre d'art n'est pas le choix, *a priori*, d'un matériau, mais la qualité des sentiments qui y sont exprimés. Le « matériau » est choisi par le compositeur en vue d'une expression et peut changer d'une œuvre à l'autre, ou même, dans le courant d'une même œuvre : il est fonction du contenu de l'œuvre et varie avec ce contenu. »

A travers ses variations de langage, Martinet fut constamment fidèle à un humanisme qui s'affirme dès ses premières œuvres. Sa musique — où l'on trouve des titres aussi significatifs que *Prométhée* et *Orphée* — trahit son inspiration éthique. Martinet avant tout veut redonner à la musique ce sens humain que risquaient de lui faire perdre l'abus des spéculations théoriques et des

« recherches de laboratoire ». Il ne pense point que le sort de la musique vivante doive se débattre sur les cimes désolées où le géomètre construit le système de ses théorèmes. Il n'est pas attiré non plus par les possibilités de la musique concrète. Ces possibilités sont selon lui — et contrairement à ce qu'on pourrait penser — fort limitées. Musique « illustrative » par essence, propre à servir de fond sonore au cinéma ou au théâtre, elle n'est point musique au sens plein, car elle n'est pas à notre mesure et à notre disposition : la preuve en est qu'elle supprime l'interprète, symbole et garant des attaches de la musique avec l'homme. Martinet s'inscrit en faux contre la tendance intellectuelle et scientifique de l'époque. Que sert par exemple d'édifier dans l'abstrait des rythmes compliqués et rares ? N'ayant point été à l'origine vécus par le compositeur, comment pourraient-ils être vivants pour l'auditeur ? Martinet ne veut point se laisser accaparer par les problèmes de langage. Il est en ce domaine sans parti pris : dodécaphonique à l'occasion comme dans sa *Pièce pour piano* (1950) et ses *Variations pour quatuor à cordes* (1946), volontiers aussi il restaure des pôles d'attraction et des lois cadentielles comme dans *Orphée* (1944) et *Trois Mouvements symphoniques* (1954). De l'enseignement de Webern, il a surtout retenu la dialectique du son et du silence. Comme on le voit en particulier dans les *Trois Poèmes* de René Char pour voix de femme et petit orchestre dont l'écriture souple et scrupuleuse porte à sa plus haute puissance la valeur de résonance des silences. Usant largement des libertés autorisées à notre époque au musicien, il ne recherche point pourtant l'effet sonore pour lui-même et n'est pas tourmenté par le désir de l'inédit. Son langage n'est donc jamais concerté ou décrété d'avance ; mais chaque fois il naît de l'idée de l'œuvre et conforme à cette idée, c'est-à-dire sous l'empire d'une exigence intérieure.

On n'a pas manqué de l'accuser d'une disparité de langage et de style. En réalité l'unité de sa musique n'est point dans l'identité d'une technique, mais, plus profondément, dans une communauté de contenu et d'inspiration. Martinet a le goût et le sens de la grandeur, qu'il manifeste en de vastes fresques sonores telles que la *Trilogie des Prométhées* et le triptyque *Orphée*. « La Beauté est une sorte de morte », disait Valéry. Martinet entre-

prend de la ressusciter. Même ses œuvres dodécaphoniques repoussent « l'esthétique de la laideur ». Soumise au Beau, la musique de Martinet allie au sens humain et poétique la perfection formelle, et aux magies impressionnistes le chant d'une mélodie persuasive. Les *Trois Mouvements symphoniques* marquent un tournant dans l'évolution de Martinet. Son humanisme, en lui commandant de se rapprocher de l'auditeur, l'a orienté — tel un Honegger — vers une simplification et une clarification de son langage. Un choix fondamental s'est opéré, en fonction de ce principe suprême qui désormais s'impose à lui : l'œuvre d'art doit posséder l'évidence qui lui assure un pouvoir immédiat. Sa musique désormais respectera le sentiment tonal, image de joie et d'équilibre, et sa mélodie retrouvera l'intonation populaire. Le *Quatrième Mouvement symphonique*, créé en 1955, confirme cette orientation. La « nouveauté » de l'œuvre, a-t-on dit, réside dans son renoncement même à toute audace d'écriture, à toute « fausse note », au profit de la seule « invention expressive ». Enfin ces quatre mouvements symphoniques — ni symphonies, ni poèmes symphoniques, mais synthétisant la rigueur de l'une et la poésie de l'autre — confirment un trait constant de la musique de Martinet : l'équilibre et l'union — hors de tout compromis — de la forme et de l'expression.

Le cas de Serge Nigg est bien significatif du désarroi de la conscience musicale contemporaine. Il nous éclaire singulièrement sur ce drame intérieur qu'est, pour le musicien d'aujourd'hui, la quête d'un langage et d'un style. Serge Nigg dut accomplir dès sa jeunesse une longue évolution qui fit de lui tour à tour l'adepte et l'adversaire du dodécaphonisme. Serge Nigg a d'abord cédé à la tentation de l'exotisme — qui constitue l'un des aspects les plus caractéristiques de la musique française depuis Debussy. Mais rapidement il se rendit compte que l'exotisme ne lui apportait pas la solution de ses problèmes. Transposés selon notre musique, les rythmes complexes de la musique orientale (avec leurs pédales et contrepoints rythmiques) sont en vérité inaudibles, donc sans valeur. L'harmonie et le contrepoint ne jouent-ils pas précisément — du point de vue structurel — le même rôle dans la musique occidentale que le contrepoint rythmique dans les musiques exotiques ? Quant aux

modes exotiques, toujours liés, dans leur pays d'origine, à une signification morale et sociale, ne revêtent-ils pas une fois transplantés — c'est-à-dire isolés de leur contexte et privés de leur sens originel — un caractère extérieur et artificiel ? Serge Nigg crut ensuite trouver le salut dans l'évangile dodécaphoniste. La doctrine de Schönberg lui apparaissait alors, non pas comme un système *a priori* et une solution toute individuelle, mais comme l'aboutissement logique de toute l'évolution musicale. Pourtant le dodécaphonisme non plus ne lui apporta pas ce qu'il en espérait, et c'est précisément en le mettant en pratique et à l'épreuve dans son activité créatrice qu'il en ressentit bientôt toutes les insuffisances. Le dodécaphonisme ne saurait se substituer à la tonalité : il nie le temps humain où la tonalité trouvait son fondement spirituel. La technique dodécaphonique et sérielle n'obéit point à la loi d'alternance de la sensibilité qui sans cesse oscille entre la tension et la détente, la peine et le plaisir. Comme Martinet, Nigg est frappé par l'aptitude singulière du dodécaphonisme à exprimer les aspects morbides et négatifs de l'âme humaine, et son impuissance par contre à en exprimer les aspects positifs et joyeux. Le dodécaphonisme n'est pas seulement prisonnier de cette uniformité de climat émotionnel qu'engendre l'abolition du dualisme consonance-dissonance et de la modulation. Plus généralement, en se privant de la polarité, du thématisme et de la cadence — qui permettaient à la tonalité d'exprimer le mouvement et le changement — il s'interdit de figurer un vivant processus. Tout repère nous manque qui nous avertirait à quel moment nous sommes du devenir musical. Nous ne pouvons plus l'accompagner de l'élan de notre durée. La musique atonale ne sait point, comme la musique tonale, susciter la dialectique de l'attente et de la surprise, éveiller nos désirs pour tour à tour les décevoir et les combler.

Mais ce n'est point seulement le dodécaphonisme que rejette Serge Nigg. Plus généralement, c'est le formalisme de ceux qui tendent à réduire la création musicale à un problème de technique et de langage. Pourquoi, s'étonne-t-il, m'avoir accusé de trahison envers le dodécaphonisme ? Quels devoirs le compositeur peut-il avoir envers une technique, simple moyen et non pas fin en soi ? La crise de la musique contemporaine n'est point, selon

Nigg, une crise de langage, mais bien de contenu. Doté d'une incomparable richesse de moyens, l'art occidental souffre pourtant d'épuisement. L'artiste ne ressent plus aux profondeurs de lui-même le besoin de s'exprimer. Et c'est pour en compenser l'absence qu'il s'adonne à des recherches gratuites; ainsi la quête incessante de nouveaux moyens techniques trahirait l'impuissance créatrice de notre époque. Le remède à cet état de choses ? Il est dans le *Progressisme*, qui ne fait point dépendre le progrès des innovations techniques mais de la découverte de nouveaux contenus expressifs. Dans l'évolution musicale, Serge Nigg voit un progressif enrichissement non point du langage, mais de l'expression. La musique, au cours de son histoire, nous a offert une analyse toujours plus fine et plus riche de la vie affective. La gamme des sentiments qu'elle peut traduire s'est sans cesse accrue. Au musicien d'aujourd'hui de continuer cette conquête du monde intérieur qui le délivrera définitivement du faux problème du langage. Les œuvres de Serge Nigg qui comptent désormais pour lui, ce sont celles écrites après son revirement et la prise de conscience de la nécessité d'un contenu. Dans le *Concerto* pour piano, inspiré d'un thème populaire, S. Nigg renoue avec la tradition française. C'est une renaissance de l'hédonisme, que reniaient les dodécaphonistes, et de la mélodie au sens traditionnel. Cette musique cherche — et obtient — notre plaisir. D'un langage clair et accessible, malgré sa richesse, et d'un lyrisme sans apprêt, ce concerto utilise à la perfection les diverses ressources du clavier, tout en restant constamment expressif; S. Nigg y accède à une liberté et à une spontanéité d'expression qui se réalisera pleinement dans son *Concerto* pour violon (1957). Ce dernier concerto, avoue-t-il, est la première œuvre qu'il ait écrite hors de toute préoccupation technique et aussi de tout interdit. Son langage s'y révèle comme une synthèse des expériences passées. Il est à la fois atonal et chromatique. Dans un milieu atonalisant, il obéit cependant à des nécessités harmoniques absolues. L'atonalisme est ici recréé selon la sensibilité du musicien. Une assise tonale où sont restaurées les notions de consonance et de dissonance permet de créer le sentiment de tension et de détente, d'évolution et de conclusion. C'est donc une synthèse de l'atonalisme et du tonalisme par une transformation et

une adaptation des lois tonales au milieu chromatique. Et surtout, comme le *Concerto* pour piano, le *Concerto* pour violon redécouvre le sensualisme et l'hédonisme propres à la musique française, mais dans un climat romantique qui semble devoir être désormais celui de la musique de S. Nigg.

Ainsi, parmi les jeunes musiciens formés à la méthode dodécaphonique, les uns (tels Boulez, Philippot, Fano, Barraqué, Amy), partisans de la discipline stricte, lui ont donné, en la généralisant, des prolongements imprévus; d'autres (tels Martinet ou Nigg) l'ont abandonnée pour rejoindre la tonalité; tandis que d'autres encore (tels Claude Prior, Casanova ou Bondon) font écho à la souplesse expressionniste d'Alban Berg en accommodant le système schönbergien à leur tempérament. Cependant, qu'ils adoptent le dodécaphonisme ou le refusent, qu'ils suivent Webern ou Alban Berg, ils demeurent conscients de leur appartenance à la tradition française. Anti-romantiques ou romantiques, ils n'oublient point le message debussyste et leur musique obéit à ce sensualisme hédoniste qui fut le trait constant de la musique française au cours de son histoire.

Le cas de Jacques Bondon mérite de nous retenir. Si ce jeune musicien utilise l'écriture atonale ou sérielle, voire même polysérielle, ce langage, loin d'être chez lui concerté, semble l'expression naturelle de sa sensibilité auditive comme de son expérience humaine. *La Coupole* (pour 13 instruments soli ou deux orchestres, 1954), *le Taillû ensorcelé* (pour quatre ondes Martenot, 1954), les *Insolites* (pour piano, 1956) les *Chants de feu et de lune* (pour piano et onde Martenot, 1957) *le Pain de serpent* (pour soprano et piano, 1957), ces titres évoquent déjà l'univers émotif où se meut Jacques Bondon : univers insolite, parent de la littérature de science-fiction, où les rêves radieux côtoient les cauchemars, mais dont la poésie n'est jamais absente. Le style de Bondon n'est jamais volontaire et tendu, mais il garde toujours, même en sa plus grande complexité, transparence et spontanéité : signe de l'accord du musicien et de son langage, comme aussi d'une harmonie préétablie entre un thème et un langage issus de notre temps et qui en portent également la marque. Une parfaite adéquation se réalise ici entre le matériau

sonore et le climat émotif. L'atonalisme, par son caractère mystérieux, fantastique et fantomatique, était sans doute prédestiné à la traduction de l'« insolite ». Restait à le libérer de toute technique préalable et à lui donner vie : ce que réussit Bondon dans une musique jaillie d'un élan profond et où la sensibilité auditive toujours commande.

Comme Jacques Bondon, d'autres musiciens, plus jeunes encore, font preuve dès leurs premières œuvres d'une surprenante maturité. Avec assurance ils suivent leur voie. Les dramatiques incertitudes d'un Serge Nigg comme les recherches arides et obstinées d'un Boulez leur ont été épargnées. Déjà ils se meuvent avec aisance dans l'univers sonore qu'ont exploré leurs aînés. S'ils utilisent le langage atonal ou sériel, ils n'y trouvent plus une justification ou une excuse. Ils ne perdent plus leur temps à discuter technique et langage : ils sont trop pressés d'aboutir. Avant tout leur importe leur œuvre. La querelle autour du matériau devient moins âpre ; il passe au second plan, reprend le rôle subordonné qui doit être le sien. L'on ne songe plus à se prévaloir de ses hardiesses de langage, car l'on a compris que seules comptent en définitive la qualité de l'invention musicale, la justesse de la sensibilité auditive. Les nouvelles techniques tendent d'ailleurs à perdre de leur intransigeance originelle, et leurs anciennes entraves cèdent à une liberté reconquise. Le langage sériel ne semble plus condamné à n'exprimer que le côté ténébreux et sordide de l'affectivité. Le musicien français l'a plié à son « esthétique du plaisir » comme aux contrastes et aux nuances d'une sensibilité plus humaine. La forme musicale — au sein de l'atonalisme aussi — pourra de nouveau, comme nous-mêmes, osciller entre le désir et la possession, entre la peine et le plaisir. Et c'est le signe que la musique quitte le laboratoire pour se mêler à la vie.

LA MUSIQUE CONCRÈTE

La musique sérielle semble marquer le point final de l'évolution du système tonal. Mais, après s'être libérée de la tonalité, la musique ne pouvait-elle pousser encore plus loin sa libération ? Tenter de s'approprier les inépuisables ressources du bruit, reniant ainsi ses limitations originelles pour s'égaliser à sa définition la plus vaste ?

Seule la musicalisation du bruit semblait capable de combler ce vœu d'organisation totale et de musique intégrale d'une pensée musicale aventureuse et conquérante. Selon Luigi Russolo, l'inventeur de *l'Art des bruits*, la musique, dans son évolution vers des accords toujours plus dissonants, tend à s'éloigner du son pur pour se rapprocher du bruit. Or cette tendance ne pourra pleinement se satisfaire que par la substitution des bruits aux sons — par le bruit musical. Le son musical est en vérité trop restreint, quant à la variété de ses timbres. Il faut explorer et conquérir l'infinie variété des bruits, où le compositeur d'aujourd'hui trouvera la réponse à son besoin de renouveau. Il n'est point question, d'ailleurs, de nier la musique, mais bien plutôt de la revivifier en lui intégrant le bruit lui-même. C'est dire que le compositeur ne se bornera pas à une simple reproduction imitative, mais qu'il combinera et organisera le bruit, créant ainsi un art nouveau qui assurera la rénovation et le salut de la musique.

Le vœu d'élargir les possibilités d'expression musicale par l'appel au bruit en même temps que de soumettre le bruit irrationnel à la rationalité musicale se décèle à notre époque dans la musique au sens traditionnel. Il se manifeste à la fois dans la multiplication des instruments à percussion et dans l'importance que leur accorde l'orchestre moderne. Car leur tâche n'est plus seulement de souligner et d'amplifier, comme à l'époque classique; mais ils conquièrent l'autonomie, devenant comme un petit orchestre dans l'orchestre, tandis que chacun d'eux peut jouer le rôle d'un instrument soliste. Et l'on peut dire que l'attention et l'intérêt que le musicien moderne porte à la percussion vient de ce qu'il a su concevoir l'organisation rythmique et qualitative, c'est-à-dire la « musicalisation » du bruit. Mais ce bruit que notre musique occidentale avait presque entièrement évincé au profit du son musical, le musicien de notre siècle mécanisé devait fatalement le redécouvrir. Depuis le XIX^e siècle, les bruits des machines ont imprégné la vie de l'homme, suscitant chez le musicien le besoin de les musicaliser. La musique jusque-là s'édifiait dans une zone transcendante à la nature, au moyen du son qui *humanisait* le bruit, mais par une opération d'abstraction qui le dépouillait de sa richesse concrète. Or le bruit ne peut-il *s'humaniser* direc-

tement et sans se renoncer ? Poussée par la nécessité de se renouveler et de s'enrichir, la musique, au ^{xx}e siècle, devait réhabiliter cela même qu'elle avait dû vaincre afin d'exister et que l'on considérait comme son contraire, c'est-à-dire pénétrer dans le domaine interdit des bruits.

Par une curieuse coïncidence — mais qui n'est sans doute point le fait du hasard — la « machine » — la technique électro-acoustique — allait ouvrir toutes grandes les portes de ce domaine interdit. En 1948, Pierre Schaeffer imagine de manipuler le son après enregistrement : telle est l'intuition essentielle d'où devait sortir la musique concrète. Musique expérimentale, musique de laboratoire, la musique sérielle ne l'était qu'en un sens métaphorique : la musique concrète l'est au sens littéral du terme. Au désir de renouvellement et d'enrichissement du matériau, elle répond au-delà de toute espérance, en mettant d'emblée à la disposition du musicien tout l'univers de l'audible, en créant à profusion des sonorités inouïes devant lesquelles il reste émerveillé — et d'abord désarmé. Un matériau nouveau, nous le savions déjà, pose en réalité plus de problèmes qu'il n'en résout ; il ne saurait constituer une solution par lui-même et dispenser le musicien de son effort créateur. Bien au contraire. C'est ainsi que l'immense richesse sonore offerte par la musique concrète, loin d'apporter l'apaisement, a engagé la pensée musicale dans une nouvelle aventure créatrice aux conséquences pour l'instant incalculables.

La musique concrète renouvelle radicalement les problèmes posés par la musique contemporaine. Elle remet en question non seulement le matériau, mais plus profondément l'essence même de l'art musical, contraignant le musicien à la revision complète de ses principes et de ses concepts fondamentaux, à la mise en œuvre d'une nouvelle démarche créatrice. Et toute autre musique, si « avancée » soit-elle, apparaîtra désormais comme « traditionnelle » devant le total bouleversement opéré par la musique concrète, qui semble porter à l'absolu cette notion de « révolution » si symptomatique de notre temps.

« Frapper sur un gong, graver ce son, le reproduire d'abord parfaitement, puis s'en rendre maître, le façonner, en tirer toute une famille de sons, quels nouveaux

pouvoirs!... Tant que le son restait à l'état évanescant, subordonné à l'instrument direct et à l'instrumentiste, on demeurait dans une musique traditionnelle, étroitement emprisonnée dans les symboles du solfège. Dès lors que le son captif sur un disque ou une bande magnétique devient le jouet de nos manipulations, il échappe à l'univers de la note, s'enrichit de nouveaux paramètres. Il en est de lui comme des images : la musique concrète naît avec la violence du cinéma » (Pierre Schaeffer).

La sonorité, matière temporelle si fluide et fuyante, s'est trouvée fixée par l'enregistrement. Or, au-delà d'un procédé technique commode de diffusion du son, l'enregistrement est en réalité une *application du temps sur l'espace* qui fait participer la substance temporelle jusqu'alors insaisissable de propriétés de celui-ci. La *materia musicae* sera maintenant douée de permanence; subsistant à travers le temps, elle devient un objet concret : c'est la naissance de l'*objet sonore*, qui fait de la musique l'analogue de l'art plastique, et du compositeur l'égal du peintre ou du sculpteur; tandis que l'œuvre musicale, délivrée de sa dépendance à l'égard de l'interprète — cette « infortune » dont la plaignait si fort Léonard de Vinci — possède dès sa naissance l'autonomie et l'éternité de toute œuvre d'art. D'autre part la continuité de la durée devient divisible à l'infini. La matière sonore se décompose en *objets sonores* que l'on peut découper et isoler. Enfin l'enregistrement, qui fait ressortir l'effet sonore pur, n'établit pas de distinction entre les phénomènes sonores : il les prélève tous indistinctement et les met *a priori* sur un pied d'égalité. Or le domaine sonore est immensément riche et déborde infiniment l'étroit domaine des instruments de musique. Pourquoi dès lors ne pas faire usage de *tous* les objets sonores, au même titre que des instruments classiques ? C'est la première démarche de la musique concrète : utiliser l'objet sonore concret *quelconque* en musique, réaliser « l'orchestre le plus général qui soit », l'orchestre concret constitué dans son principe de tous les phénomènes sonores qui nous intéressent et les assembler dans une dialectique de la durée.

L'objet sonore — qui est la notion centrale sur laquelle se fonde la musique concrète — est constitué par « tout prélèvement sonore, fixé par l'enregistrement. Il comprend bien entendu comme cas particulier les notes de

musique produites par tous les instruments connus : classiques, exotiques ou électroniques. Il comprend en outre des objets nouveaux, en général inouïs, obtenus par les manipulations électro-acoustiques de « fragments » enregistrés. La musique concrète ne jette l'interdit sur aucun type d'objet sonore, mais en revanche ne veut pas se rendre prisonnière d'objets sonores spécifiquement nouveaux, dont la nouveauté serait le seul critère d'intérêt. Elle a mis récemment l'accent sur les objets sonores naturels, originaires de corps matériels en vibration, où elle trouve une variété et une richesse auditives sans commune mesure avec celles des instruments électroniques.

Jusqu'à présent, l'évolution relativement rapide de la musique occidentale durant trois siècles s'était bornée en fait à violer progressivement des règles supposées celles de la musique éternelle. Cette violation toutefois s'opérait toujours à partir des éléments traditionnels. En effet, les dernières dissonances une fois admises, la destruction de la gamme, la négation des notes comme degrés, aboutissaient pourtant à une musique réalisée avec des notes et des degrés. Pierre Schaeffer va d'emblée beaucoup plus loin : il remet en cause la notion même de note de musique. Cependant le procès de la note ne pouvait être entrepris qu'à son heure, lorsque seraient nées des machines mettant à la disposition du musicien tout l'univers des phénomènes sonores. Pierre Schaeffer ne désire point d'ailleurs la destruction des notes, mais bien plutôt leur dépassement, leur généralisation, afin de « faire éclater le corset d'abstraction dont cette notion s'est progressivement entourée ». Il constate la destruction qui s'est peu à peu opérée dans la musique traditionnelle et dont l'atonalisme est sans doute l'étape la plus grave. « Pourquoi douze notes, alors que la musique électronique en apporte tant d'autres ? Et surtout pourquoi limiter l'horizon de nos recherches par les moyens, les usages, les concepts d'une musique liée, après tout, à la géographie et à l'histoire ? »

Des concepts annonciateurs de la musique concrète étaient sans doute déjà apparus. Il y avait eu « l'art des bruits » de Marinetti et Russolo en Italie, les premiers en date à concevoir l'idée d'une généralisation de la musique lui permettant de s'évader de ses frontières.

Franc-tireur isolé, Varèse avait exploré les possibilités du son électronique et s'attachait au phénomène sonore pour lui-même, dans des œuvres comme *Océandre* et *Ionisation*. Et dans la musique traditionnelle déjà l'orchestre non seulement faisait une place toujours plus large à la percussion de même qu'aux instruments électroniques, mais il tendait à se dépasser lui-même en s'acheminant vers une recherche de plus en plus subtile de l'objet sonore. Pourtant ces signes précurseurs n'apparaissaient point encore à leur époque comme les prolégomènes d'un renouvellement radical. Il fallut diverses expériences presque simultanées, dont les plus connues sont celles de la « musique concrète » en France, du « piano préparé » et de la musique « for tape » américaine, sensiblement contemporaines, et celle de la musique électronique allemande, peu après, pour que la notion même du domaine musical, de son extension et de ses moyens fût remise en question. John Cage, avec son « piano préparé », jetait un pont entre le langage musical traditionnel et une possible langue des objets sonores. Le « piano préparé » avait du langage traditionnel le moyen d'expression essentiel : le clavier, et du nouvel univers sonore la matière, c'est-à-dire les milliers de sons nouveaux qu'on peut tirer d'une table d'harmonie convenablement agencée. Il a d'ailleurs fourni des œuvres de transition. La plus célèbre d'entre elles est le fameux *Bidule en ut* de Pierre Schaeffer et Pierre Henry qui est encore à peine de la musique concrète. Quant à la musique « for tape », elle répondait d'abord au vœu du compositeur de réaliser directement son œuvre sous forme enregistrée, afin d'en être le maître absolu. Et par là même elle était très proche de la musique concrète, par le caractère direct et concret de sa démarche créatrice.

Fait paradoxal, c'est grâce à la machine — aux moyens nouveaux de l'appareillage électro-acoustique — que le compositeur d'aujourd'hui peut entrer en contact immédiat avec la matière sonore, qu'il crée réellement — et non plus par métaphore — et modèle par une opération directe. La matière sonore est devenue entre ses mains incroyablement plastique et d'une inépuisable fécondité par les transformations physiques qu'il lui fait subir; sa musique échappe par conséquent à tout système préétabli — qu'il soit de solfège ou d'harmonie, de notation ou

d'exécution — à toute esthétique concertée — qu'elle soit celle des néo-classiques ou des atonalistes. Musicien concret, à la fois compositeur et interprète, le voici en possession d'un « instrument à faire, et plus qu'à faire, à créer des musiques ».

Dans la musique traditionnelle, le processus créateur est abstrait, puisque le compositeur doit se borner à concevoir et à « écrire » son œuvre, tandis qu'il appartient à l'interprète de la transformer, par une exécution instrumentale, en musique sonore et audible. Dans la musique concrète, au contraire, le processus est concret puisqu'il s'applique à l'objet sonore, pris dans son contenu total — lequel échappe à toute notation abstraite. Ainsi le musicien, pendant toute la durée du processus créateur, ne quitte point l'objet sonore, avec lequel il dialogue librement sans passer par le détour d'une écriture.

Mais il ne faudrait pas sous-estimer les difficultés qui assaillent les chercheurs de musique concrète. Car ils ne sont pas seulement aux prises avec la réalité du concret sonore : ils sont dans l'obligation de faire face à de nouveaux concepts musicaux, de reviser des notions telles que celles d'instrument, de note, de partition et d'exécution, pour ne pas parler de la conception même des œuvres, de leur expression et de leur communication. Le son n'est plus désormais caractérisé par sa cause instrumentale, mais par l'effet pur. Aussi doit-il être classé, non selon l'instrument qui le produit, mais selon sa morphologie propre. Il doit être considéré pour lui-même. La meilleure preuve en est qu'une fois gravées sur la bande magnétique, les plus intéressantes sonorités dues aux techniques nouvelles nous masquent totalement leur source et leur mode de production. Corrélativement, la notion de note de musique, liée intimement au caractère causal de l'instrument, ne suffit plus à rendre compte de l'objet sonore. La définition que donne Pierre Schaeffer de la note complexe — « un objet sonore simple, qui a un début, un corps et une chute » — est déjà infiniment plus générale. Les relations classiques entre composition et exécution, entre auteurs et instrumentistes, se voient également profondément modifiées. Le compositeur devient son propre exécutant, et la partition n'est qu'un découpage ou « schéma de montage ». La réalisation est obtenue une fois pour toutes par un travail d'équipe

qui rappelle celui de la réalisation cinématographique. L'œuvre musicale possède ainsi le caractère d'unicité des œuvres plastiques, toujours identiques à elles-mêmes et définitivement fixées par l'acte créateur. Enfin le contact avec le public est lui aussi différent. Le concert n'est plus un spectacle, et le compositeur entre en contact direct avec le public, grâce à une œuvre vivant par ses seules forces, sans le secours d'un interprète. Voici donc quatre transformations majeures du phénomène musical, et qui obligent à poser de façon nouvelle les problèmes de l'instrument, de la composition et de l'exécution. En définitive, la triple spécialisation était désormais dépassée — du luthier, de l'instrumentiste et du compositeur — sur laquelle avait vécu la musique traditionnelle.

Jusqu'ici les révolutions jamais n'avaient fait franchir au musicien l'enceinte de la musique; avec la démarche concrète, l'on assiste à son dépassement et à sa généralisation. Et la question aussitôt se pose, brutale et inévitable : la musique concrète est-elle encore de la musique, ou ne serait-elle pas plutôt un art sonore nouveau ?

Un art, elle l'est sans conteste. Il importe avant tout de prévenir l'erreur qui consiste à confondre la musique concrète avec un quelconque procédé de bruitage. Rien n'est plus opposé en réalité à la démarche esthétique de la musique concrète qu'un expressionnisme à base de bruits. Si la musique concrète utilise le bruit aussi bien que le son musical comme matière première, les objets sonores ne reçoivent un caractère esthétique que dans la mesure où ils n'évoquent plus aucun objet réel. Il leur faut, comme le son, d'abord se délivrer de leur fonction représentative, c'est-à-dire biologique et pratique, pour conquérir une réalité et une valeur autonomes. Il leur faut se dépouiller de leur signification afin de se signifier eux-mêmes. A l'origine de la musique concrète, comme à l'origine de la musique, il y a donc une même démarche d'abstraction qui a pour fin de délier le phénomène sonore de sa cause pour lui permettre de se lier avec lui-même, en éveillant les libres pouvoirs de l'activité créatrice. Si la musique, comme le dit Alain, est « bruit purifié », la musique concrète, elle aussi, « purifie » le bruit. Dès ses premières études (*Étude aux Chemins de fer, Étude aux tourniquets, Étude aux casseroles*, 1948) Pierre Schaeffer s'attache déjà à libérer le bruit de

son caractère anecdotique. Une *Étude* comme celle *aux chemins de fer* était encore une œuvre de caractère ambigu. Ni dans son titre ni dans sa substance, elle ne reniait ses sources, auxquelles elle empruntait son pouvoir expressif. Et le bruit y conservait encore son ambivalence. Certaines séquences, évocation sonore de l'objet et gardant la continuité de l'enregistrement originel, étaient encore un bruitage de caractère dramatique, tandis que d'autres, arrachant l'objet sonore à son contexte et le coupant de toute allusion par l'artifice de la déformation et de la répétition, sont déjà de la musique. A partir de la *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950) — réalisée en collaboration avec Pierre Henry — Pierre Schaeffer se crée un langage qui convainc par sa résonance humaine. L'œuvre — la plus célèbre de la musique concrète — ne fait point qu'évoquer, elle nous fait vivre, en un raccourci d'une violence expressive parfois presque insoutenable, le drame de la vie humaine, de l'homme seul en proie à ses démons dans la grande ville moderne, au milieu des machines, des embûches de toutes sortes et de l'« enfer que sont les autres ». Le matériau, délimité par un choix sévère, a été prélevé sur les divers éléments sonores dont l'homme, seul, peuple l'univers. Cependant cette œuvre ressortit encore à l'esthétique surréaliste, impressionniste-expressionniste, qui marque les débuts de la musique concrète. Bien qu'elle ne s'asservisse à nul « programme », la forme musicale y demeure en retrait, n'exerçant qu'une emprise lâche sur les objets sonores, afin de leur laisser toute leur éloquence directe. Mais de plus en plus Schaeffer prendra ses distances avec le dramatisme naturel du matériau. Et son évolution depuis dix ans nous fait assister au progressif abandon de son expressionnisme originel au profit d'un dépouillement qui lui a permis de découvrir et d'exploiter les *pouvoirs formels* du matériau concret.

Une fois libéré de ses attaches représentatives et purifié de son contenu émotionnel, le bruit est disponible pour les jeux de la forme. Mais sera-t-il matière aussi docile que le son ? Et le compositeur parviendra-t-il à maîtriser les puissances sonores nouvelles qu'il a déchaînées ? Dans la musique traditionnelle, le musicien exerçait son activité sur une matière une fois pour toutes définie, aux

possibilités limitées. Et cette limitation même offrait un appui à l'élan de sa liberté créatrice. La musique concrète lui donne d'emblée la totalité de la matière sonore : mais elle n'est généreuse qu'en apparence ; car voici le musicien saisi de ce vertige devant l'infini des possibles — si bien décrit par Stravinsky — qui inhibe ses puissances créatrices. Embarrassé de sa liberté même, le musicien concret aspire à une contrainte qui l'en délivre. Ne peut-il la trouver dans la résistance que lui oppose l'objet sonore ? Encore faudrait-il que cet objet ne soit pas entièrement opaque à la pensée. Le son est à notre mesure et à notre disposition ; la pensée musicale qui le créa le fit conforme à ses exigences en le douant de cette rationalité intérieure qui le prédestine à entrer en relation avec lui-même. C'est ainsi que chaque son contient comme l'appel de tous les autres sons — l'appel de la musique elle-même. Il n'en est pas de même de l'objet sonore, qui nous est imposé du dehors et n'est point l'œuvre de la pensée musicale. Sa richesse et sa complexité le dérobent à nos prises ; son irrationalité concrète s'insurge contre son intégration dans un ensemble. Rebelles à l'analyse, à la pensée, comment les objets sonores pourraient-ils se lier par des rapports internes, se plier à l'ordonnance d'une composition ? Il semble que le musicien concret soit condamné à les *juxtaposer* par « montage » faute de pouvoir les *composer*.

Telle était l'essentielle « aporie » à laquelle se heurtait le musicien concret. Sans doute lui restait-il la ressource de se faire naturaliste, d'épier les caractéristiques acoustiques et musicales des objets sonores afin de tenter de les classer et d'en faire la « caractérologie ». Mais en attendant cette connaissance des objets sonores, qui permettrait de construire l'équivalent d'une forme musicale, l'empirisme devenait l'attitude la plus sage. Improvisée et aventureuse, la démarche du musicien concret aboutissait, par « tâtonnements expérimentaux », à des réalisations qui n'osaient, en raison de leur inachèvement, revendiquer le titre « d'œuvres ». Plus proche que la musique concrète de la musique traditionnelle, la musique électronique s'élaborait à partir de sons soigneusement prédéterminés, aptes à se lier par des combinaisons rigoureuses. La partition d'ailleurs, sorte d'épure « scientifiquement justifiée », attestait que l'œuvre obéirait docilement au schéma

préconçu par le compositeur. Si les musiciens électroniques étaient avant tout attentifs au problème formel, l'essentiel propos des musiciens concrets était l'exploration systématique d'un univers audible réhabilité dans sa totalité, la création et la découverte d'« objets sonores ». La musique concrète — c'était là déjà son mérite — donnait tout son sens au dialogue du musicien avec la matière sonore; le musicien concret qui l'interrogeait restait sans cesse disponible pour accueillir ses dons; il se laissait par elle inspirer et guider, toujours à l'affût de quelque heureuse surprise. Cette organisation intuitive risquait pourtant d'être arbitraire et hasardeuse. En fait le musicien concret semblait moins soucieux d'organiser le nouveau matériau que d'exploiter toutes les magies émotionnelles de ces sonorités étranges et inouïes. Ce fut le règne d'une esthétique impressionniste-expressionniste, toute dévouée à l'« effet sonore pur ». Esthétique qui par ses excès mêmes devait engendrer la « réaction sérielle ». Pour échapper à l'empirisme, l'on se jetait dans un constructivisme formaliste, faisant fi de la richesse du matériau. La musique concrète en effet n'avait pas tardé à tenter les « abstraits » — compositeurs avancés comme Messiaen et ses élèves sériels Boulez, Barraqué, Philippot, qui trouvaient en elle un terrain d'expériences inespéré, notamment dans le domaine rythmique (toute durée rythmique correspondant en effet à une certaine longueur de bande, il devenait possible de construire les rythmes les plus complexes, qui ne pouvaient être joués par les instrumentistes). Cette période « abstraite » (1951-1952) est marquée par *Antiphonie* de Pierre Henry, les deux *Études* de Boulez, et *Timbres-durées* de Messiaen. Aux orgies sonores succédaient la rigueur et le dépouillement, un ascétisme rythmique et formel réduisant le matériau au rôle de support des opérations de la pensée. Mais était-ce résoudre le problème de la composition concrète ? Michel Philippot proposait une solution plus heureuse dans une *Étude* (1953) d'une grande beauté sonore malgré son austérité, par la connivence qui s'établissait entre les matériaux choisis et la construction sérielle. Ainsi semblait s'imposer la nécessité d'enraciner la forme dans le concret, de le reconstruire selon ses données originales. Faute de quoi l'on ne pouvait prétendre l'avoir réellement maîtrisé...

Encore incertaine de sa démarche, la musique concrète recueillait pourtant déjà un succès qui risquait de lui être fatal en l'entraînant sur la pente de la facilité. Le public, qui ne pardonnait pas aux écoles révolutionnaires de la musique traditionnelle de contredire à ses habitudes musicales, se montrait en revanche bien disposé pour un art sonore nouveau, sans références à l'ancien, et qui surtout conservait du bruit dont il était issu un pouvoir évocateur d'une justesse et d'une richesse extrêmes. Par ce pouvoir évocateur et cette action immédiate sur le public, la musique concrète apparaissait d'emblée toute désignée pour l'illustration dans les domaines les plus divers — radio, film, théâtre et ballet — où elle prouvait sa supériorité sur la musique traditionnelle. Dès sa naissance, la musique concrète a donc joui, comme « musique appliquée », d'une fortune considérable. Le film, de bonne heure, la met à son service dans *Maskerage* (1952) de Max de Haas, musique de Pierre Schaeffer; et Maurice Béjart le premier tente d'adapter une chorégraphie à une œuvre de musique concrète : la *Symphonie pour un homme seul*. Mais en revanche ces vertus naturelles d'illustration et d'expression pouvaient l'entraver dans son évolution et son accomplissement. Devant tant de richesses sonores qui encourageaient sa paresse, le musicien ensorcelé risquait d'oublier sa fonction propre. Au cours des années 1954-1957, les applications à la radio, au théâtre, au ballet, au cinéma se multiplient; et la musique concrète semble vouée à l'exploitation des procédés et des « effets ». Allait-elle ainsi rester prisonnière de ses premiers balbutiements et renoncer à sa vocation musicale la plus pure ? Pierre Schaeffer prit conscience du danger et sut y faire face, assurant ainsi l'avenir du nouvel art sonore. La réorganisation qui s'imposait a lieu en 1958. C'est l'avènement du « Groupe de recherches musicales », qui permet à la musique concrète de prendre un nouveau départ.

Ce nom de « Recherches musicales » signale un changement et aussi un rapprochement avec la musique traditionnelle. Le souci formel a décidément prévalu sur l'impressionnisme anarchique, et l'empirisme qu'engendrait l'abondance du matériau fait place à un certain ascétisme : il ne s'agit plus de surprendre, mais de

donner à comprendre. Les objectifs de recherches ont été plus clairement définis : la démarche concrète à la fois se généralise et se précise. Elle est devenue « musique expérimentale », où toutes les musiques, dispersées dans le temps et l'espace, où toutes les techniques, des plus anciennes aux plus récentes, viennent se confronter. Tous les objets sonores l'intéressent, qu'ils proviennent des instruments de musique traditionnels ou électroniques, occidentaux ou exotiques, qu'ils soient réductibles ou non aux termes du solfège traditionnel. Mais à la condition d'être musicaux, c'est-à-dire que l'oreille y perçoive d'emblée une structure intelligible, qui lui confère l'existence esthétique. « L'objet sonore » est donc devenu « objet musical » : il est choisi en fonction de sa morphologie, c'est-à-dire de ses caractéristiques formelles. Ainsi, dans son effort esthétique d'abstraction, la démarche concrète accomplit un progrès décisif. Partie du bruit stylisé, la voici parvenue à l'objet musical, totalement désolidarisé de sa cause et de tout prétexte anecdotique, parce qu'il possède enfin cette rationalité intrinsèque qui lui assure une vie autonome. Tout comme le son lui-même. Et parce que la musique concrète tient à sa merci l'objet musical, elle peut maintenant construire une structure qui en dépende, se rapprochant en cela de la musique traditionnelle, où le son parfaitement intelligible provoque les jeux de la pensée musicale.

Il faut souligner la justesse philosophique de cette notion d'« objet musical », qui implique la primauté de ce qu'Aristoxène nommait « le jugement de l'oreille ». Un tel objet d'autre part exigeait d'être étudié par une méthode conforme à sa nature : non point physique et mathématique, mais psychologique et musicale. Ainsi la démarche expérimentale conserve, en sa nouvelle rigueur, ce goût et ce sens du concret qui l'avaient si heureusement marquée dès ses origines. Ce « psychologisme » du Groupe de Paris le distingue foncièrement de certains groupes de musique expérimentale établis à l'étranger. Il explique aussi la prédilection de nos musiciens concrets pour l'étude des objets sonores d'origine acoustique, qui seuls vraiment correspondent à l'oreille et à la sensibilité de l'homme. L'« expérience » à laquelle se réfère la musique expérimentale, c'est en fin de compte l'« expérience auditive », et non point celle du laboratoire. La

soumission à l'objet musical, telle est sa loi, sa morale. C'est dire qu'elle exclut toute composition automatique, toute forme abstraite qui ne serait pas « audible ». Contrairement à la musique électronique, la musique concrète a refusé les facilités et les pièges d'une rigueur algébrique qui ne parlerait pas à notre sensibilité auditive; et voici que, séduite par son exemple, la musique électronique se laisse entraîner dans son sillage... Ainsi, née de la machine, la musique concrète, en remettant l'oreille et la subjectivité à la place d'honneur, affirme la primauté de l'humain.

Les nouvelles œuvres des musiciens concrets ne veulent être que des « études » volontairement limitées sur la morphologie et les caractères de tel ou tel groupe d'objets musicaux. Elles ne sont destinées, dans l'esprit de leurs auteurs, qu'à approfondir leur connaissance du matériau, source d'une maîtrise de plus en plus complète. Toutefois, si les recherches du groupe s'orientent dans une même direction, les compositeurs n'y sont point assujettis à une esthétique commune. Tandis que Yannis Xenakis cherche à matérialiser, sous forme sonore, des concepts probabilistes, et que Michel Philippot reste très attaché à l'esthétique sérielle, Pierre Schaeffer s'efforce de retrouver les concepts traditionnels de « thème et variation », pour leur dialectique formelle sans doute, mais aussi pour le dialogue du souvenir et de l'attente qu'elle suscite. Ses études attestent quelle importance il attache à la mémoire auditive, combien il sait en mesurer à la fois les pouvoirs et les limites. Luc Ferrari de son côté retrouve le principe de répétition ainsi que l'alternance psychologique de la tension et de la détente. C'est dire que la démarche expérimentale, au-delà de la recherche, rejoint le plan de la création. Création où les tempéraments et les options personnelles reprennent librement leurs droits, aussi bien dans le choix — maintenant « éclairé » — des matériaux, que dans leur organisation.

Une même économie de moyens, génératrice des plus vastes ressources formelles, préside aux études récentes du groupe. *Étude n° I* de Mireille Chamass, *Crucifixion* de Romuald Vandelle, *Visage V* et *Tête et Queue de dragon* de Luc Ferrari, *Volumes* de F. B. Mâche, *Analogique A et B* de Yannis Xenakis et *Ambiance II* de Michel Phi-

lippo. Mais ces études sont aussi des œuvres. Et l'on ne peut, par exemple, contester la vertu lyrique singulière que dégage *Ambiance II* — où la musique qui accompagne le texte récité est issue d'éléments du texte, mais non reconnaissables, ce qui n'empêche point que l'on saisisse intuitivement leur accord.

Les trois remarquables études de Pierre Schaeffer (*Étude aux allures ; Étude aux sons animés ; Étude aux objets*, 1958-1959) « prennent leur appui, nous dit l'auteur lui-même, sur ce triple ascétisme : un nombre volontairement limité de corps sonores, des manipulations essentiellement tournées vers le « montage » et non plus vers la déformation, et enfin un parti pris de composition qui consiste à se soumettre à l'objet plutôt que de soumettre l'objet à des considérations préconçues ». Ce sont des *études d'après nature* où s'exprime, face au mathématisme régnant, un naturalisme qui évoque Rameau. Contrairement à la musique concrète à ses débuts, l'on dénature le moins possible le son originel. Car « de nombreuses manipulations telles que réverbérations, filtrages, accélérés ou ralentis, ne font qu'appauvrir et caricaturer les êtres sonores ». Et là s'exprime une victoire sur la machine, subordonnée au son vivant comme à l'homme, et qui ne s'interposera plus dans leur dialogue qu'elle doit seulement favoriser. Le compositeur alors découvrira que « nombre de corps sonores naturels offrent des structures remarquables tant par la composition harmonique que par le profil dynamique, tant par les lois d'entretien et d'extinction du son que par son évolution dynamique, harmonique et mélodique ». Il s'efforcera donc de « réaliser un assemblage d'objets pour leur corrélation réciproque, et la sélection de ces objets pour leur meilleure logique interne ».

Ainsi tendent à se rejoindre l'empirisme et le formalisme — dont la dialectique même définit la pensée musicale. Et dans la mesure même où l'objet musical implique participation et recreation intérieures. Il faut « le reconnaître dans ses moindres détails, lui arracher son secret ». Mais cette recreation impose la nécessité d'une notation, d'un solfège et d'une lutherie nouvelles, qui nous permettront de disposer de l'objet sonore comme nous disposons du son. Révolutionnaire à l'origine, la musique concrète découvre maintenant ses affinités avec

la musique universelle. Son propos essentiel est « d'étudier l'objet musical », généralisation de la « note de musique », pour lui-même, et de découvrir, en se tenant au plus près de la grande tradition musicale, qu'elle soit occidentale ou exotique, les lois d'association et d'évolution de ces objets, ainsi que le nombre et l'ordre des dimensions qui s'offrent à leur évolution dans l'espace musical ». La musique concrète ajoute, à la mélodie de timbres de Webern, des mélodies de grain, d'allure, de densité, de volume et d'autres qualités dont la liste n'est pas close. Elle veut être la généralisation de la musique et non point sa négation. Aussi ne renonce-t-elle pas aux pouvoirs du son pur, à la composition mélodique et harmonique, aux instruments et aux usages anciens. Si elle dépasse la musique, elle l'intègre et s'y intègre.

Et par là même, elle tend à devenir, elle aussi, « art du temps ». Son retour aux sources acoustiques vivantes est à cet égard bien significatif. Si l'homme ne peut vraiment sympathiser qu'avec l'objet sonore issu de sources naturelles, c'est dans la mesure où il porte inscrite en lui-même cette aventure temporelle qui constitue l'étoffe même de notre vie. Ainsi la musique concrète, en retrouvant le son vivant, a retrouvé la loi profonde de toute musique : le temps. Ce temps si intensément présent dans *l'Étude aux allures* (de Schaeffer) et dans *Visage V* (de Ferrari), où les deux musiciens conservent le rythme des objets sonores pour en jouer subtilement.

Voici donc la musique concrète parvenue à l'autonomie et à la dignité d'art pur. Mais renoncer à sa fonction illustrative, n'était-ce point rompre avec l'univers de l'image ? Tout au contraire devait-elle renouer avec lui par des liens autrement subtils et profonds ? Le cinéma — art déjà vieux — n'attendait d'abord de la jeune musique concrète que des effets tout extérieurs. Mais aucun enseignement sur le plan des méthodes et des techniques. Or, après la création du « Groupe de recherches musicales », voici que de jeunes cinéastes, séduits par la rigueur et la fidélité au réel de la démarche concrète, manifestent le désir de se mettre à son école. En 1960, Pierre Schaeffer est chargé par la R. T. F. de généraliser à l'image ses travaux de recherches. Généralisation d'où naîtra rapidement une alliance neuve du son et de l'image. La musique avait toujours été la servante

du film; mais ne pouvait-elle devenir maîtresse? Elle le deviendra par la musique concrète, prenant ainsi sa revanche sur tant d'humiliations subies... Ayant emprunté à ses débuts la terminologie du cinéma, parce qu'elle avait découvert des méthodes de composition qui s'apparentaient en fait aux techniques cinématographiques, la musique concrète à son tour va éclairer le cinéma sur lui-même; le guider dans la quête de ses propres structures. Et grâce au parallélisme fondamental de l'« objet sonore » et de l'objet visuel, si bien mis en lumière par Pierre Schaeffer. Ce parallélisme s'exprime notamment par des correspondances dimensionnelles de structure temporelle interne et de rythme de succession. Et c'est là comme l'annonce et l'appel d'un « contrepoint » qui substitue à l'association causale et anecdotique image-son, une liaison interne, esthétiquement valable et par là même plus convaincante. *Caustiques* (1959) de Gérard Patris, musique de F.-B. Mâche, est un exemple de recours aux techniques du concret dans la recherche des images et témoigne de l'identité des deux démarches — musicale et filmique — dans l'emploi des objets. *L'Étude aux allures* (1960) de Raymond Hainz, musique de Pierre Schaeffer, est née d'une rencontre fortuite entre deux études, l'une visuelle l'autre sonore, menées indépendamment l'une de l'autre par leurs auteurs. Et cette correspondance entre les deux œuvres prouve, d'autant mieux qu'elle ne fut point concertée, la parenté des deux démarches, fondées l'une et l'autre sur un même phénomène d'entretien (les « allures »), commun aux objets visuels et sonores. Signalons enfin l'expérience décisive que constitue *Objets animés* de Jacques Brissot, sur une musique de Pierre Schaeffer. *L'Étude aux sons animés* de Schaeffer fournit au film un rythme, un canevas de montage : l'équivalent d'un scénario. Ainsi, au lieu d'accorder la musique au film, il se révélait plus fécond d'ajuster le film à une musique préexistante, dont la structure temporelle guidait le cinéaste dans son effort pour maîtriser la durée.

La musique expérimentale peut donc être pour le cinéma une source de renouvellement. Mais elle l'est déjà incontestablement pour la musique elle-même. Quelle que soit la valeur intrinsèque qu'il lui attribue, le compositeur ne peut en faire abstraction. La démarche concrète

a suscité en effet une morphologie neuve, non seulement dans la musique expérimentale, mais aussi dans la musique orchestrale. Ce dont témoignent des œuvres comme *Lovecraft* de Claude Ballif (pour orchestre de chambre) et *Vusage IV* de Luc Ferrari (pour cuivre et percussion) dont le style appartient au domaine des « objets sonores » créés par la musique concrète.

L'électro-acoustique a pour toujours enrichi et libéré la pensée musicale, en lui apportant de nouveaux modes de conception et d'expression. Le compositeur, par la machine, a été délivré des schémas stéréotypés, des contingences et des conformismes séculaires qui le régissaient à son insu. Il s'est vu contraint de repenser son art. La machine toutefois n'est pas sans danger; et il n'est pas toujours facile de tracer la frontière qui sépare l'usage de l'abus. Le « Groupe de musique algorithmique de Paris » (Pierre Barbaud, Roger Blanchard, Brian de Martinoir, L. Van Thienen, Jean Germain) a toute confiance dans la machine dont il exalte sans restriction le pouvoir créateur. La musique algorithmique résulte de l'application d'un procédé de calcul à une donnée numérique symbolisant des sons, des silences et des rythmes. Elle est donc essentiellement systématique et peut être exécutée par une machine à calculer à laquelle on a fourni la donnée numérique initiale et un programme. *Factorielle 7*, œuvre calculée par Pierre Barbaud, Roger Blanchard et Jeannine Charbonnier, n'est point dépourvue d'une certaine beauté austère et hautaine, fruit d'une extrême rigueur. Cette cohérence formelle porte en soi une logique implacable, où n'entrent point le hasard et l'« humain trop humain », c'est-à-dire le psychologique comme tel sur lequel la musique sérielle — récemment — et la musique concrète — de toujours — ont mis l'accent. L'idée d'une « machine à composer » est loin toutefois d'être absurde. Faire ainsi de la composition une science au sens exact du terme présente un intérêt à la fois pratique et spéculatif. Non seulement « la machine à composer » peut alléger la tâche du compositeur en explorant à sa place avec des moyens bien supérieurs à ses ressources, en soumettant son invention à une méthode rigoureuse qui la soustrait à l'inconscience et au hasard; non seulement elle lui permet d'expérimenter sur la logique musicale et d'éprouver

un système en le conduisant à son ultime conséquence, mais elle peut être un précieux instrument d'enquête sur la nature même de la création en isolant son aspect objectif et structurel de son aspect humain. L'on ne peut certes faire grief au musicien de chercher enseignement et... inspiration dans l'« œuvre » que compose la machine. Faut-il pour autant accepter « l'industrialisation de la composition musicale » ? Ce serait confondre art et industrie. L'artiste ne saurait raisonnablement accorder à la machine plus de crédit que le mathématicien lui-même, pour qui elle demeure un outil destiné à aider la pensée créatrice, et non point à en dispenser... La machine risque toujours d'aliéner l'artiste et de l'entraîner dans son automatisme. Il doit donc la contrôler étroitement, se la soumettre afin qu'elle parle le langage de l'art : le langage de l'homme.

Mais y parvient-elle tout à fait ? Pour avoir pactisé avec la machine, la musique expérimentale est condamnée à rester étrangère aux sources vives de l'art musical : le chant humain, le geste et le temps vécu d'un interprète qui seul donne au temps musical son émouvante actualité et sa liberté improvisatrice. L'interprétation, promesse pour l'œuvre musicale d'une perpétuelle renaissance et d'une éternelle jeunesse, n'a plus de place en cette musique-objet, dont Pierre Henry observe qu'elle s'apparente au langage filmique et qu'elle est à certains égards plus plastique que musicale. Une fois pour toutes fixé sur la bande, le temps de la musique concrète n'est-il point semblable au temps cinématographique ? Assujettis à un rythme et à un temps invariables, l'un et l'autre, clos sur eux-mêmes hors du temps, sont indifférents à son processus qu'ils ne sauraient rejoindre. En vérité l'art né de la voix et de la danse ne saurait se passer de l'interprète ; c'est ce que viennent d'affirmer avec force les jeunes musiciens sériels en assignant à l'interprétation un rôle privilégié. Mais sans doute est-ce en comblant leur appétit de rigueur que la musique mécanisée leur permettait de restituer à la musique instrumentale et vocale cette liberté qui lui est si nécessaire — et dont la musique dépourvue d'exécutant avait dû aiguïser en eux la nostalgie. Ainsi la musique concrète ne saurait remplacer la musique traditionnelle. Pas davantage que le film supprime le théâtre. Nous

sommes en présence d'un nouvel art des sons. Faut-il l'appeler encore musique ?

La musique expérimentale, consciente de ses manques, s'efforce de mériter ce nom par la reconquête de cette liberté et cette imprévisibilité que les machines semblaient définitivement exclure. *Texte II* de Boucourechliev s'inscrit sur deux bandes magnétiques qui se déroulent simultanément sur deux magnétophones. Chaque bande a par rapport à l'autre plusieurs points de départ possibles. De telle sorte que l'œuvre n'est plus une forme immuable, définie une fois pour toutes, mais une « forme en mouvement », réseau de rencontres imprévisibles et toujours renouvelées. La musique expérimentale retrouve ainsi ce style d'improvisation qui est l'une des acquisitions majeures de la musique nouvelle. Mais ce n'est pas encore retrouver le geste et le chant de l'interprète. Or pourquoi ne s'unirait-elle pas avec la musique instrumentale ? Entre le magnétophone et les musiciens vivants, nul antagonisme. La preuve en est que des œuvres sont nées où ils joignent leurs ressources et leurs originales séductions. Œuvres dont le succès auprès du public montre assez le pouvoir convaincant. *Analogique A et B* (pour bande magnétique et quelques instruments à cordes, 1958-1959) de Xenakis et *Volumes* de Mâche (pour 12 pistes magnétiques et orchestre de chambre, 1960) offrent cette heureuse conjugaison des haut-parleurs et des interprètes par quoi la musique expérimentale se réconcilie avec la liberté d'interprétation. Et avec la musique même.

En ne refusant point d'engager le dialogue, musique expérimentale et musique traditionnelle se sont enrichies et inspirées mutuellement. Elles ont échangé leurs propres concepts, leurs propres modes de pensée. Et ce dialogue fut d'autant plus fructueux qu'il se poursuivait jusque dans le concret des œuvres. C'est grâce à ce dialogue qu'en particulier une solution satisfaisante a pu être apportée au problème de l'espace, qui est l'un des soucis majeurs de la pensée musicale contemporaine. Si une conscience obscure de l'espace habite la musique dès ses origines, si déjà Mozart, Haydn et Berlioz avaient intégré la spatialité à l'expression orchestrale, c'est seulement à l'époque moderne que le musicien prend pleinement conscience de la nécessité de s'appropriier l'espace comme dimension musicale. Or, pour la solution de ce

problème, l'appareillage électro-acoustique apporte des ressources neuves (multiplicité des pistes magnétiques et des haut-parleurs). La musique expérimentale peut structurer l'espace à la fois au niveau de la composition et au niveau de l'interprétation. Ainsi *Tête et Queue de dragon*, de Luc Ferrari, comporte quatre voies mais s'exécute sur huit haut-parleurs dont l'exécutant peut « jouer » selon son libre choix, de telle sorte que l'œuvre peut revêtir différents aspects rythmiques et dynamiques.

Par la musique expérimentale, l'espace assume pleinement sa fonction « compositionnelle ». Mais la maîtrise de l'espace acquise par la pensée musicale a réagi à son tour sur la musique traditionnelle. Le résultat en fut une recreation de l'espace orchestral. *Gruppen* de Stockhausen et *Doubles* de Boulez donnent à l'orchestre symphonique une nouvelle structure spatiale, tendant à créer une stéréophonie de fait. Le traitement « spatialisé » de la masse orchestrale permet de diversifier et d'opposer les groupes en présence, afin que la musique « circule » dans l'espace. La forme musicale acquiert ainsi une mobilité nouvelle en même temps que la stéréophonie accède à une fonction musicale. Mais la maîtrise de l'espace comme variable structurelle ne s'accomplit totalement que par la mise en œuvre simultanée d'exécutants et de bandes enregistrées. Si le domaine instrumental se lie de nos jours au domaine enregistré pour une même synthèse formelle, c'est par l'espace — la disposition stéréophonique des sources sonores — que s'achève leur fusion.

La démarche concrète finalement abolit toutes les frontières arbitraires qui séparaient la musique d'elle-même. Rien de ce qui est musical ne lui est étranger. Par le nouvel art sonore, toutes les musiques — celles des hommes, de la nature et des machines — se rencontrent et se réconcilient, communiquent et communient. Et dans la musique même, leur commune référence.

RETOUR AU CLASSICISME

L'AUBE de la musique contemporaine connut une sorte de surestimation de la révolution : une musique semblait n'avoir de prix que dans la mesure où elle

remettait en question les concepts fondamentaux de la forme musicale. La révolution pourtant n'est point une solution par elle-même et comporte un grave danger : celui de détruire sans reconstruire. Aussi le besoin d'une forme stable et d'une ferme assise s'éveilla-t-il bientôt chez les musiciens « radicaux ». D'où, après une période révolutionnaire caractérisée par une libération des moyens d'expression et une dissolution des anciens cadres, une période de constructivisme où l'on s'efforça de reconquérir la forme et de reconstruire la musique : le passage de l'atonalisme à la technique sérielle et le retour au classicisme. Car l'anarchie qui menaçait la musique la plus avancée ne pouvait être écartée que par une nouvelle ordonnance du matériel sonore ou par le recours aux formes traditionnelles.

Le classicisme, essentiellement latin au sens éternel et non historique du terme, devait reflourir à l'époque moderne dans le vaste mouvement néo-classique. Ce mouvement en effet, qui naquit à Paris mais devint rapidement international, porte indubitablement la marque de la culture latine et de l'esprit français. Ce néo-classicisme n'est nullement un académisme mort, se bornant à restaurer le langage et la technique des classiques. Il porte le sceau du xx^e siècle et ne demeure pensable historiquement que comme une conséquence de certaines expériences réalisées au début du siècle. Virtuellement s'y inscrit le chemin qui conduisit le musicien à chercher son salut dans le passé et à reconquérir la tradition.

Le mouvement néo-classique a trouvé un centre actif en l'école Nadia Boulanger qui, fondée à Paris en 1914, acquit rapidement renom et prestige international. Cette école a formé de nombreux compositeurs parmi lesquels non seulement des Français, mais aussi des étrangers originaires de toutes les parties du monde, en particulier d'Europe centrale, d'Angleterre et d'Amérique, ainsi qu'en témoignent les noms de Alexei Haïeff, Gail Kubik, Ravsing Olsen, Michal Spisak, Aaron Copland, Walter Piston, Antoni Szalowski, Lennox Berkeley, Leo Preger, Igor Markévitch, Jean Françaix, Michel Ciry, pour ne citer que quelques-uns, parmi les plus marquants des disciples de Nadia Boulanger. Dans cette école s'est effectuée une synthèse entre l'esthétique stravinskienne et le classicisme latin, une intégration de l'harmonie et de

la rythmique de Stravinsky à la forme et à l'esprit classiques, selon l'exemple donné par Stravinsky lui-même, dans ce qu'il est convenu d'appeler sa période néo-classique. Mais la doctrine de l'école n'était pas tyrannique au point d'anéantir les personnalités de ses disciples. Nadia Boulanger n'imposait nul langage particulier, mais inspirait plutôt le goût d'une architecture claire et solide, d'un classicisme retrouvé selon l'époque. C'est le seul trait commun à tous les musiciens formés par cette école et dont chacun, dans son évolution créatrice, ne suivit que sa vocation singulière.

JEAN FRANÇAIX

Le représentant le plus illustre de l'école est sans conteste Jean Françaix. Il semble que chez lui le classicisme de Stravinsky, que celui-ci avait en une certaine mesure emprunté au génie français, lui soit restitué, enrichi des trouvailles harmoniques et rythmiques du grand Russe, et comme rajeuni et vivifié d'un sang neuf. Le message de Stravinsky est pour Jean Françaix un acquit dont il dispose avec sûreté et qu'il convertit en instrument de son originale fantaisie. De manière générale l'on peut dire que Jean Françaix — en vertu d'un heureux don et d'un classicisme naturel — suppose les problèmes résolus, de sorte que la musique retrouve avec lui une spontanéité de jeu que n'entrave nul scrupule esthétique. Le langage de Jean Françaix est en profondeur celui d'un classique, mais se pare avec désinvolture des audaces harmoniques et rythmiques qu'autorise l'époque. Et celles-ci, domptées par la logique et la limpidité de l'écriture, changent leur agressivité en charme ou en ironie. Avec sa grâce aimable et son esprit espiègle, l'auteur du *Quintette à vent* illustre brillamment l'idéal si français du « divertissement ». Le bonheur de l'invention sans cesse dissimule dans le *Quintette* la nouveauté du langage et la fermeté de la construction. Cette œuvre éblouissante nous tient sous le charme toujours neuf de son spirituel badinage, auquel le timbre des « bois » prête un ton volontiers narquois. Il y a chez Jean Françaix une facilité et une simplicité qui ne tombent jamais dans la banalité. C'est qu'elles sont en vérité l'achèvement et comme la récompense de l'art le plus

subtil : elles épargnent à l'auditeur l'effort qu'elles exigèrent du créateur. L'assurance et l'aisance techniques de Jean Françaix — par quoi il semble fils spirituel de Jacques Ibert — lui permettent de réaliser comme en se jouant toutes les formes, aussi bien l'opéra (*la Main de gloire*), l'oratorio (*l'Apocalypse de saint Jean*), le ballet (*Beach, Scuola di ballo, le Roi nu*, etc.) que le concerto, la musique de chambre et la pièce pianistique (*Cinq Portraits de jeunes filles*, et *Huit Danses exotiques* pour deux pianos). Mais son génie malicieux se montre singulièrement à l'aise dans l'opéra-comique, auquel il donne un tour et un ton modernes. *L'Apostrophe* — paroles et musique de Jean Françaix — que celui-ci qualifie de « comédie musicale », fait alterner le parlé et le chanté mais avec une sensible prédominance du premier sur le second. Discrète de touche, économe de ses moyens mais visant juste, la musique souligne l'action avec esprit, servie par un orchestre brillant et disert. *Le Diable boiteux* est un bref opéra-comique comportant deux personnages seulement qui chantent dans la fosse de l'orchestre, alors que sur la scène l'action est menée par des mimes. La musique apporte un commentaire alerte à ce sujet plaisant si bien accordé au ton railleur et à la verve enjouée du musicien. Traitée avec une extrême virtuosité d'écriture, la partition du *Diable boiteux* fait appel à un petit orchestre de chambre pétillant de malice. Comme Jacques Ibert encore, Jean Françaix sait manier les timbres avec autant de légèreté que d'esprit, les rendant complices de son propos facétieux. L'auditeur n'est jamais déconcerté par la musique de Jean Françaix : malgré ses audaces, elle lui apparaît d'emblée comme familière; ce pouvoir direct elle le doit non seulement à ses charmes sensibles, mais aussi à l'agrément d'un style qui semble ignorer la tension et l'effort, et à la clarté d'une écriture qui lui confère une sorte d'évidence. Chez Jean Françaix la musique moderne oublie ses angoisses en retrouvant l'équilibre et l'heureuse insouciance du classicisme.

MICHEL CIRY

Michel Ciry est l'auteur de deux cahiers de *Préludes pour piano*, d'un *Concerto* pour piano, vents et batterie, d'un *Trio*, de deux *Quatuors* et surtout d'une importante

œuvre religieuse. Ce jeune compositeur est aussi peintre et graveur de talent. Une même évolution s'est d'ailleurs manifestée dans sa gravure et sa musique qui, à partir de 1947, devient plus sévère, plus rigoureuse avec une dominante d'esprit sacré qui se maintient dans sa production actuelle. *Stabat Mater*, *Dies irae*, *Symphonie de pitié*, *Symphonie d'espérance*, *Pieta* inspirée par la Passion et la mort de la Vierge, tels sont les titres significatifs de ses symphonies, auxquelles s'ajoutent plusieurs autres œuvres d'inspiration religieuse dont un *Mystère de Jésus* sur un texte de Pascal. Son œuvre musicale est donc placée sous le signe de la spiritualité et de la gravité. Elle s'inscrit ainsi dans un mouvement de renaissance de la musique religieuse auquel participent des compositeurs de toutes tendances tels que Migot, Poulenc et Messiaen, Florent Schmitt (*Messe*), Jean Rivier (*Requiem*), Marcel Dupré (*De Profundis*), Maurice Duruflé (*Requiem*), Jean Langlais (*Passion et Messe in Simplicitate*), Émile Damais (*Chemin de la croix*), Manuel Rosenthal (*Missa Deo gratias*), Raymond Loucheur (*Psaume*), Henri Tomasi (*Messe en ré*), Marcel Despard (*Requiem*) et tant d'autres.

Bien des compositeurs français, s'ils n'accepteraient pas volontiers l'étiquette de « néo-classiques », appartiennent cependant à ce mouvement de reconquête de la forme selon le langage et l'esprit du temps. C'est parmi eux que se rangeraient par exemple un Jean Rivier, un Raymond Loucheur et un Henri Martelli qui, sans aucunement se ressembler, retrouvent cependant par des voies diverses un même classicisme. L'académisme, a-t-on dit, « c'est l'hypocrisie de ceux qui empruntent une forme sans avoir en eux assez de vie pour lui donner une âme ». C'est aussi le trait caractéristique de ceux qui s'obstinent à vivre hors de leur temps. Bien éloignés certes d'un tel académisme, les trois musiciens dont il est question ont su reconquérir la forme à travers le matériau complexe de notre temps, c'est-à-dire en vérité repenser la dialectique du matériau et de la forme.

JEAN RIVIER

Jean Rivier est une nature fougueuse, pleine de vitalité, de verve et d'exubérance, c'est par là même un compo-

teur fécond en qui semble résider une disponibilité constante à créer. L'on comprend que la forme dans sa musique n'ait rien de factice et d'abstrait, mais qu'elle ait cette santé, cette vigueur qui témoigne de quel élan profond elle surgit. Son métier est éclectique en ce sens qu'il n'est prisonnier d'aucune consigne; il précise lui-même : « Je n'ai aucun système harmonique, aucune idée préconçue sur l'emploi de tel ou tel accord. J'écris pour chaque œuvre, et inconsciemment, dans le langage qui paraît lui convenir. » Car le dynamisme naturel du musicien est au service d'une volonté de classicisme, d'équilibre et d'économie de moyens, de clarté et de sobriété dans les développements. « Volonté de construction » dit-il lui-même, en ajoutant « horreur de la complication et du pathos ». C'est cette volonté de plier à la forme la rebelle matière sonore de notre époque qui donne souvent à son discours cet aspect tendu, âpre et rugueux auquel il doit sa personnalité et son style. Le style de Jean Rivier est classique par sa lumière toujours égale, sa robustesse souple et directe. Mais il faut distinguer le musicien de *Vénitienne*, de l'*Ouverture pour un Don Quichotte*, du *Concerto* pour violon et orchestre, épris d'élégance, d'humour et de charme, et le compositeur profond des *Quatuors* à cordes, des *Symphonies*, du *Psaume LVI* et du *Requiem*, d'une émotion austère. Le premier perpétue avec bonheur la tradition de l'opéra-comique et du ballet français. L'opéra bouffe *Vénitienne* (sur un livret de René Kerdyk, créé en 1937) est une partition savoureuse, où se mêlent fantaisie, poésie légère et gaieté sans vulgarité. Tandis que le ballet *Divertimento* est un jeu ondoyant de sentiments en huit épisodes : de la tendresse à la nostalgie, de l'ironie à l'amour. Mais c'est sans doute dans sa musique symphonique et sa musique de chambre que Jean Rivier nous livre le meilleur de lui-même. Il s'y montre constructeur obstiné de structures volontaires et vigoureuses. Il n'est que de comparer le classicisme de Jean Rivier à celui de Jean Françaix pour mesurer toute la différence de leur contenu. Chez Françaix une matière sonore ténue et légère s'offre docilement au rayonnement de la forme, dans un climat de détente et d'heureux loisir. Ici règnent une transparence et une spontanéité mozartiennes. Rivier, par contre, brasse la matière sonore avec une puissance beethovénienne pour

la soulever jusqu'à la forme, et sa musique symphonique dit la volonté inlassable de l'homme, construisant son œuvre pour se construire lui-même. Le classicisme est ici retrouvé dans son dynamisme fondamental, dans la pureté de ses énergies formatrices. La *Symphonie pour cordes en sol majeur*, par son contrepoint nerveux, par la fermeté de ses rythmes, sa volonté d'équilibre et de clarté, est sans doute l'une des œuvres les plus authentiquement classiques — au sens universel du terme — de la musique française contemporaine. La *V^e Symphonie en la mineur*, à l'écriture tourmentée, se déploie dans un climat plus sombre, plus dramatique, sans pourtant abandonner un équilibre harmonieux témoignant que la forme gouverne aussi la matière sentimentale. Comme chez les grands classiques, la maîtrise formelle chez Jean Rivier est maîtrise de soi : non point négation de la vie affective, mais art d'en disposer. Cette maîtrise se traduit volontiers par la pudeur et la réserve dans l'expression. Jean Rivier ne craint point cependant les climats violents : le lyrisme passionné ou la frénésie du rythme. Mais le tumulte est toujours chez lui organisé, car il domine et dirige les forces qu'il a déchaînées. Le classicisme chez Rivier n'est point pur savoir formel : la forme fut en l'artiste avant d'être en son œuvre, elle est forme humaine obéissant non seulement à une logique formelle, mais à une logique affective, à une dynamique des sentiments. La forme beethovénienne, avec ses thèmes masculin et féminin, doit à ce contraste, à ce combat de contraires, à la fois son dynamisme et son achèvement. C'est ce bithématisme, d'une signification à la fois affective et formelle, que l'on retrouve par exemple dans le *Concerto en ut majeur* pour piano et orchestre de Jean Rivier. Il y a chez le musicien comme un art de composer les sentiments, de les équilibrer par leurs contrastes mêmes afin qu'ils s'apaisent en une harmonie supérieure. Comme en témoignent tout particulièrement les *Trois Pastorales* et le *Concerto* pour flûte et orchestre. Si le musicien met ici en œuvre toutes les ressources de l'instrument, c'est pour nous en révéler les diverses saveurs émotionnelles ou, pour parler comme les Anciens, les vertus éthiques. Les trois mouvements s'ordonnent selon une structure affective. L'allégo initial est construit sur le contraste entre un orchestre ténébreux et tour-

menté et la transcendance ludique de l'instrument ailé. Le second mouvement, grave et serein, nous découvre la flûte angélique et religieuse, instrument d'initiation mystique. Mais le troisième mouvement ramène le contraste du début, ce qui donne à l'œuvre équilibre et perfection en la repliant sur elle-même. La musique de Jean Rivier possède la richesse musicale et spirituelle, alliée à un métier magistral. Si son propos essentiel est de construire, le musicien n'oublie point que la musique est l'art des sentiments : maîtrisés, humanisés, objets d'un jeu qui les purifie et nous délivre. Jean Rivier nous soumet tout entiers à la loi musicale.

RAYMOND LOUCHEUR

Noblesse et grandeur habitent la pensée de Raymond Loucheur, naguère directeur de notre Conservatoire national supérieur de musique. Son œuvre, peu nombreuse, y gagne d'être dominée par le souci de l'essentiel et de toujours porter la marque de l'homme qui la conçut. La vigueur, la rude franchise de Loucheur se retrouvent dans sa musique virile et sans concessions, aux angles nets, aux solides assises rythmiques. La rectitude de pensée dont elle témoigne et une certaine austérité de style ne l'empêchent pas d'être vivante et colorée. La forme jamais ne s'enlise dans les schémas conventionnels de l'académisme, car un dynamisme généreux l'habite et l'anime. La musique de Loucheur, d'une démarche assurée, est celle d'un homme d'action.

Ses envois de Rome d'emblée l'imposent comme l'un des musiciens les plus personnels de la jeune école française. Parmi ces partitions romaines, un *Quatuor à cordes*, une *Symphonie*, *Trois Pièces* pour sextuor de clarinettes, et le *Psaume XXXIX* pour chœur et orchestre, œuvres dont l'audace, jamais gratuite, est à la mesure de la fermeté du style. Déjà s'affirme l'un des traits distinctifs de notre musicien : ce sens exigeant de la construction, qu'aiguise une sensibilité auditive raffinée. Avec le mouvement symphonique *Défilé* (1936) — tableau orchestral inspiré d'une photographie de sportifs défilant au stade — Raymond Loucheur nous révèle un autre aspect de lui-même : son goût de la peinture musicale et ses dons d'évocation. Cependant toujours le pittoresque chez Lou-

cheur vient enrichir et non détruire la pensée musicale, ainsi qu'en témoignent sa vaste fresque descriptive *Apothéose de la Seine*, sa *Pastorale*, sa célèbre *Rhapsodie malgache* — où il perpétue avec bonheur la tradition de l'exotisme français — et enfin le ballet *Hop-Frog*, l'une de ses œuvres maîtresses (présentée en 1953 à l'Opéra).

La musique de ce ballet-pantomime en deux actes, longuement méditée, est réalisée avec ce soin minutieux qui, loin d'être un jeu frivole, émane en vérité de la rigueur interne de la pensée musicale. Cette œuvre drue, aux accents incisifs où se conjuguent l'humour et l'intensité dramatique, a l'éloquence directe qui la rend intelligible même au profane. Inspirée d'un conte fantastique d'Edgar Poe, à merveille elle nous en restitue le climat d'hallucination et de cauchemar. La musique sait être ici cynique, sarcastique et grimaçante, mais par les plus nobles moyens; aussi tant de cruauté et de sarcasmes finalement se résorbent-ils en cette plénitude musicale dont ils furent le prétexte et l'instrument. « Depuis longtemps, écrit Georges Favre, les habitués de l'Opéra n'avaient entendu une musique d'une telle densité, d'une matière aussi rare, toute chargée de sens et d'une ampleur aussi sûre. » Les motifs conducteurs, d'un relief accusé, avec aisance se métamorphosent — tour à tour humoristiques, sarcastiques, lyriques, dramatiques — sans perdre leur identité personnelle. L'œuvre ainsi possède à la fois l'unité et la variété de ton. Il faut souligner la nouveauté et la force d'un langage qui ne s'abrite derrière aucune influence, la subtilité et la richesse de l'orchestration. Raymond Loucheur est un coloriste; mais il faut aussitôt ajouter que le timbre chez lui, loin d'être superficiel coloriage, s'intègre à la pensée musicale et à la construction même de l'œuvre.

Ce respect de la qualité sonore et de la vocation des instruments, qui se dissimulaient sous l'éloquence descriptive de *Hop-Frog*, sont à l'état pur dans sa musique de chambre. Citons en particulier les *Quatre Pièces en quintette* (1954) pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle, le *Concertino de trompette* (1955) avec sextuor de clarinettes — si bien écrit pour mettre en valeur les instruments solistes, et le *Quatuor à cordes*, qui compte parmi les meilleurs de l'école française. Mais la volonté constructrice n'exclut nullement chez Raymond Lou-

cheur la spontanéité de l'invention mélodique, comme l'attestent la *Sonatine pour violon*, les *Trois Duos* pour soprano et mezzo-soprano (avec accompagnement d'orchestre) et les *Cinq Poèmes de Rainer Maria Rilke*. La mélodie de Loucheur, par son extrême souplesse, se plie aux nuances les plus subtiles de l'expression poétique. Jamais elle n'étouffe la voix du poète; bien au contraire il semble qu'elle la purifie et la délivre en prolongeant ses plus secrètes résonances.

Si Loucheur sait s'abandonner à l'inspiration mélodique, son appétit et son sens de la construction le prédestinaient à la forme symphonique. Rappelons à ce propos le jugement de Florent Schmitt, qui salua dans la *I^{re} Symphonie* de 1936 (article du *Temps*) « l'une des plus remarquables de ces dix dernières années ». D'une rythmique variée, d'une polyphonie savante et d'une orchestration égale par l'éclat à celle de *Hop-Frog*, la *II^e Symphonie* (1945) utilise des thèmes conducteurs, mais sans nulle rigueur cyclique. La générosité de l'inspiration préserve le musicien de toute vaine rhétorique; et l'ampleur du souffle n'exclut point ici la concision. Chez Raymond Loucheur se trouve maîtrisée la matière sonore complexe et cahotique de notre époque : la densité de cette matière s'éclaire sous le rayonnement de la forme. Et la forme acquiert en retour et en récompense cette évidence sensible qui l'arrache au formalisme.

HENRI MARTELLI

Une éthique semble gouverner la musique d'Henri Martelli. La forme n'est jamais chez lui pure algèbre sans résonance dans l'âme. Elle est victoire sur l'émotion, qu'elle intègre et surmonte, qu'elle sauve et recompose. « Les sentiments de l'artiste, dit Martelli, forment seuls le sujet principal autour duquel et au moyen duquel viennent se tisser les multiples trames qui concourent à l'élaboration du discours musical. Mais ce discours exige que se réalise un « équilibre » entre « un rythme intérieur, purement subjectif » et « un apport extérieur qui doit trouver ses sources dans une technique approfondie et très sérieusement acquise ». Martelli est l'un des rares compositeurs de notre temps dont la pensée soit fondamentalement polyphonique. Son écriture, c'est le

contrepoint retrouvé et renouvelé, c'est-à-dire un contrepoint qui porte le sceau du xx^e siècle et ne craint nulle audace. Ainsi Martelli s'exprime par la technique qui assure au musicien la plus subtile maîtrise de la matière sonore; celle aussi qui exige de l'auditeur la collaboration la plus constante et la plus intime. Le contrepoint ne saurait être subi : on n'en peut jouir paresseusement; son mouvement perpétuel figure l'effort et l'action. Et il implique cette rigueur dans l'expression et dans la forme si caractéristiques de l'art de Martelli.

L'on peut discerner dans la production de Martelli deux groupes d'œuvres : celles qui sont placées sous le signe de la création d'atmosphère, celles qui ne sont que musique pure et nous délivrent sans doute l'essentiel message du musicien. Parmi les premières, *la Bouteille de Panurge*, la *Fantaisie sur un thème malgache* pour piano et orchestre, l'*Ouverture pour un conte de Boccace*, et surtout les *Bas-Reliefs assyriens*, œuvre remarquable par la justesse et la qualité de la transposition. Par quel miracle la fluide et mobile matière sonore parvient-elle à nous transmettre le statisme et la pesanteur de la pierre ? L'orchestre utilise ici des « matériaux » qui créent une adroite équivalence entre la symphonie et la pierre taillée. Le sujet justifiait pleinement ces reliefs violents, ces accents pesants, ces proportions vigoureuses.

Mais la nature profonde de Martelli le porte vers un art plus intérieur. Après diverses œuvres d'orchestre (*Sarabande*, *Passacaille*, *Concerto*), le compositeur se dirigera vers la musique de chambre, à laquelle le destinait son écriture serrée et volontaire. Ainsi sont nés le *Trio* avec piano, la *Sonate* pour violon et piano, la *Suite* pour quatre clarinettes, et le *Concertino* pour violon et musique de chambre. Depuis cette période d'avant-guerre, l'on voit le style de Martelli, toujours fidèle aux mêmes principes de construction et d'écriture, se simplifier et se clarifier, conquérir toute son aisance et sa sûreté. Parmi les œuvres récemment écrites par le musicien, si quelques-unes — comme la *Sinfonietta* et le *Concerto* pour piano et orchestre — sont du domaine symphonique, la plupart appartiennent à la musique de chambre, où Martelli s'est révélé d'une extrême fécondité. Signalons en particulier un *II^e Quatuor* à cordes, un *Octuor à vent*, un *Trio d'anches*, un *Quintette à vent*, sept *Sonates*, plusieurs pièces et suites

pour piano et différents instruments, sept *Duos* pour violon et harpe.

Élégante et racée, la musique de Martelli dédaigne comme autrefois l'effet facile et immédiat. L'art du musicien demeure sans complaisance pour les émotions troubles et les dissolvantes rêveries; il ne fait pas sa part à l'inconscient, car il est avant tout amoureux de netteté et de clarté. Et s'il ne cherche point à frapper ou à séduire, il agit sur nous comme une sagesse et nous communique en définitive son allégresse intérieure.

Semblable tendance au classicisme se trouve chez un Jean Martinon (en particulier dans son *Quatuor à cordes*) et dans une certaine mesure chez un Henry Barraud. Et aussi chez tout un groupe de musiciennes : Suzanne Demarquez, Jeanne Leleu, Yvonne Desportes, Henriette Roget, Claude Arrieu et surtout Elsa Barraine, qui réfutent définitivement l'opinion courante faisant de la femme compositeur une pure lyrique, incapable de construire.

Claude Arrieu est une artiste originale et indépendante, dont l'art se moque des modes et des théories. Soucieuse de s'exprimer dans un langage qui lui soit personnel, elle veille aussi à ce qu'il sonne agréablement; et ses recherches sonores, loin d'être un jeu gratuit, restent soumises à l'économie de l'œuvre où elles prennent place. La curiosité d'esprit de Claude Arrieu l'a conduite à solliciter les genres les plus différents : non seulement la musique vocale, la musique de chambre et la musique symphonique, mais encore la musique de film, l'opéra-comique, voire même l'opéra radiophonique. Une heureuse spontanéité lui permet de s'adapter aux exigences les plus diverses et de toujours garder ce tour aisé, cette franchise et cette fraîcheur qui lui sont propres. Mais son esprit primesautier, sa vivacité légère, sa drôlerie, éclairées de poésie et de rêve, ainsi qu'une invention mélodique abondante, semblaient la prédestiner à la musique de demi-caractère. Et c'est dans la meilleure tradition française que s'inscrivent l'opéra-comique *Cadet Rousselle* et l'opéra bouffe *la Princesse de Babylone*, où elle témoigne de son sens très sûr des exigences vocales et scéniques, comme de son art de la transposition musicale. Claude Arrieu est aussi l'auteur de pièces pour piano, d'un *Trio*, de mélodies et de chœurs a cappella, de concertos pour

un ou deux pianos et orchestre, et de la belle *Cantate des Sept Poèmes d'amour en guerre* (d'après Éluard). Le classicisme chez Claude Arrieu, bien qu'il ait recours à la thématique traditionnelle, n'est nullement appétit ou volonté de construction. C'est un classicisme de la sensibilité et du goût, qui engendre un art à la fois sensible et clair, et toujours très direct.

Elsa Barraine est une symphoniste remarquable. Si l'on note au catalogue de ses œuvres un *Quintette pour piano et cordes*, un *Quintette à vent*, des *Variations pour piano et percussion*, cinq cantates pour solo, chœurs et orchestre, ce sont assurément ses deux symphonies qui nous donnent toute la mesure de son talent. Du classicisme elle n'imité point la lettre, mais elle ressuscite avec autorité l'esprit. Ce n'est point ici un retour artificiel et concerté à la symphonie : celle-ci répond à la noblesse des idées, à l'ampleur du pouvoir constructeur ; elle est la forme naturelle d'une pensée par essence vigoureuse et rigoureuse. Mais pour conscient qu'il soit, le style d'Elsa Barraine n'a rien d'abstrait. Sa musique robuste et saine, et qui toujours maîtrise ses audaces, est image de discipline et de volonté. C'est cette tension volontaire qui confère à son art sa fermeté et son éclat, et aussi cette virilité et cette assurance qui font d'elle l'égale de ses rivaux masculins.

Redonner une forme à la musique : ce problème comportait une autre solution ; au lieu de retourner à la tradition classique, il était loisible au compositeur de remonter aux origines — non tant historiques qu'éternelles — de l'art musical : à son essence mélodique. Telle semble avoir été l'entreprise d'un Henry Barraud — qui retrouve la mélodie à l'intérieur du langage harmonique de notre temps, et surtout d'un Georges Migot — qui, indifférent à son époque, réinvente la polyphonie en la rejoignant à ses sources mêmes.

HENRY BARRAUD

Barraud, à l'encontre de tant de musiciens d'aujourd'hui, refuse de s'abriter derrière une théorie. Il ne voudrait point être confondu avec ceux qui tentent de masquer par l'exposé complaisant de leur esthétique l'insuffisance de leur musique : il veut laisser à ses œuvres

le soin de plaider leur cause... Si Barraud se défend de tout *a priori*, de tout dogmatisme, c'est qu'il a le sentiment très vif de l'autonomie du processus créateur, qui porte en lui-même sa propre lumière, et qui n'a de sens que par l'œuvre qui l'oriente. Cette œuvre existe déjà en l'esprit du musicien : il ne lui reste plus qu'à la découvrir, à travers ses audaces, ses tâtonnements et ses repentirs. Il lui faut en trouver la forme et les moyens : secret dont il « perd aussitôt la clef ». Mais cette pudeur du créateur devant le mystère de sa création ne signifie point que nulle esthétique ne le gouverne : elle nous invite plutôt à la chercher en l'œuvre achevée.

Barraud se méfie des innovations nées arbitrairement de la pure volonté d'innover ; mais il croit en celles qui jaillissent sous la contrainte d'exigences internes, sous la poussée et selon les besoins de la pensée musicale. C'est par impuissance créatrice et manque d'originalité véritable que tant de musiciens d'aujourd'hui s'épuisent à la recherche d'une originalité de langage. La révolution technique dissimulerait ainsi et révélerait à la fois la carence de l'esprit. Barraud pour qui l'œuvre est antérieure et supérieure à tous les moyens techniques n'a nulle raison de se vouloir révolutionnaire. Il pense que le principe tonal a fort bien résisté à tous les assauts et ne se soucie point d'inventer un nouveau langage. Mais l'invention ne peut-elle résider ailleurs et plus profond ?

La musique d'Henry Barraud rend un son bien étranger à notre époque. Sous l'élégance hautaine de l'écriture, elle demeure profondément subjective et tout intérieure. Et ses pathétiques accents sont ceux d'une spiritualité comme tourmentée par une quête d'absolu. Romantisme et mysticisme habitent secrètement cet homme apparemment réservé — mais qui ne cache point l'intérêt qu'il porte à Berlioz. Et le style volontaire et surveillé de sa musique ne lui ôte point son essentiel lyrisme, ses pouvoirs poétiques et magiques, son sens du tragique et du sacré. Henry Barraud s'est aussi diverti à illustrer *la Farce de maître Pathelin* et l'humour de *l'Astrologue dans le puits*. Besoin sans doute de détente et d'évasion de l'auteur du *Mystère des saints Innocents* et de *Numance*, ces œuvres de haute tension spirituelle.

Si la musique d'Henry Barraud possède une transparence classique, il n'y a jamais chez elle de construction

pure. Et pourtant Barraud est l'auteur de trois symphonies, d'une *Symphonie pour orchestre à cordes*, d'un *Quatuor* et d'un *Trio à cordes*, d'un *Trio pour hautbois, clarinette et basson*, ces œuvres de musique pure voisinant avec la cantate, l'oratorio, l'opéra et l'opéra-comique. Mais surtout il réinstalle la mélodie dans toute sa souveraineté et lui redonne le gouvernement de la musique. C'est la raison sans doute de son aisance à manier les genres les plus opposés. Car la mélodie — où se résout le dualisme de l'expression et de la forme — offre une solution aussi bien au problème de la musique pure qu'à celui de la musique lyrique, apportant à l'une ses vertus constructrices et à l'autre ses vertus expressives.

Pour assurer la continuité de l'œuvre musicale, il est deux sortes de développement : le développement thématique, qui naît d'un thème prédestiné par soi-même à son élaboration formelle et s'appuie sur des « procédés de développement » dont l'ingéniosité ne fait souvent qu'accuser l'artifice ; et le développement mélodique qui, jailli des énergies intimes de la mélodie, en prolonge l'élan profond. C'est précisément cette seconde sorte de développement que nous trouvons chez Barraud qui, jamais ne choisit ses thèmes en vue de combinaisons formelles. « Seul m'intéresse en eux, dit-il, le potentiel lyrique qui leur permettra de se prolonger et de grandir, d'évoluer et d'aller jusqu'à l'extrême bout de leur dernière conséquence, sans qu'il soit nécessaire pour cela d'user des ficelles du métier, des répétitions, des diminutions ou augmentations. » Un tel thème est par excellence « mélodique », et non point abstrait. Germe de l'œuvre, il lui permet de se développer à la manière d'une unique mélodie et d'atteindre tout naturellement à la continuité symphonique. Le *Concerto pour piano*, classique de sentiment et de conception, ne tombe point dans le piège des clichés néo-classiques. Son second mouvement en particulier a ceci de remarquable de n'être qu'une longue cantilène. De ce style mélodique, les *Préludes* pour piano nous offrent le parfait témoignage. Le III^e *Prélude* par exemple débute comme une antique monodie. C'est l'éloquence nue d'un chant nous faisant sentir qu'il se suffit et qu'il est musique complète. Et toute la pièce, méprisant les habituels procédés de construction, n'est qu'une longue mélodie dont le subtil phrasé et le proces-

sus de croissance donnent à l'œuvre sa forme. S'inspirer de la mélodie, lui laisser le soin de conduire le développement, c'est sans doute le seul moyen pour le compositeur d'échapper aux artifices du thématisme.

C'est cette primauté que Barraud accorde à la mélodie qui lui permet d'emprunter à toutes les techniques sans n'être jamais captif d'aucune. Dans la *III^e Symphonie*, dont la forme s'écarte de la construction classique traditionnelle, l'on voit Barraud utiliser tour à tour les divers systèmes contemporains, atonal, polytonal, voire sériel, sans pour autant abandonner la modalité qui lui est chère, en raison de sa souplesse même qui lui permet de régler la mélodie sans la brimer. Dans le *Testament de Villon*, cantate au parfum médiéval, Barraud, tout en mêlant subtilement archaïsme et modernisme, retrouve comme spontanément le passé monodique et modal.

L'opéra *Numance*, composé sur un poème de Madariaga, d'après Cervantès, atteint à la grandeur du théâtre antique. C'est ici le drame métaphysique de l'individu face à l'histoire, sa dépersonnalisation devant les catastrophes collectives, thème éternel et combien actuel... Comme Honegger dans *Antigone*, Barraud oppose à l'événement, qui ne peut être que subi, la voix humaine, symbole de volonté et de liberté. La mélodie assume la noble mission d'incarner cette liberté, pouvoir fragile mais invincible et qui reste invaincu devant la puissance du destin. La voix humaine règne ici sur la symphonie orchestrale, comme la conscience sur la symphonie du monde.

Reprenant le mot de Roland-Manuel, Henry Barraud nous déclarait : « Notre folklore, c'est le chant grégorien. » Sa musique en conserve la liberté rythmique et mélodique, et la ferme assise diatonique, qui la garantit du chromatisme absolu et de l'atonalisme. Car sous l'expressivité chromatique, l'on retrouve toujours chez Barraud le doux et persuasif diatonisme du chant liturgique. De sorte qu'en cette musique qui laisse deviner l'angoisse du siècle, triomphe en définitive la sérénité grégorienne.

GEORGES MIGOT

La polyphonie — art essentiellement français — renaît brillamment de nos jours — chez un Poulenc, un Daniel-

Lesur et un Roland-Manuel par exemple —, signe encore que l'époque n'est pas entièrement captive d'elle-même et garde le souci de nos plus belles traditions. Mais, parmi les musiciens séduits par la polyphonie, Georges Migot est le seul qui en fasse l'unique fondement de son style. Selon lui, la musique de « demain » ne peut être que celle de « toujours ». Sans doute y eut-il à chaque époque des musiques qui la traduisent à côté de celles qui s'en échappent vers les valeurs universelles et permanentes. Mais la vraie musique toujours transcende son époque — et c'est pourquoi elle lui survit. Migot a choisi : il ne sera pas un témoin de son temps, mais rejoindra l'éternelle source de toute musique, qui est vocale.

Georges Migot fait figure d'exilé, ou tout au moins d'isolé, dans son siècle; et l'on n'a pas manqué de railler ce « groupe du Un ». Mais la singularité chez Migot n'est nullement l'expression de l'individualisme; tout au contraire elle est — paradoxalement — le fruit d'un contact instinctif avec l'universel et d'un constant dialogue avec l'absolu. Migot n'est pas un « spécialiste » : peintre, graveur, pédagogue et théoricien de la musique, humaniste surtout au sens où l'entendait la Renaissance, il ne conçoit pas l'art hors de la philosophie où il s'enracine. Un savoir encyclopédique vient chez lui alimenter la foi en même temps que s'y vivifier. Savoir où la sensibilité joue son rôle à côté de l'intellect, et qui redonne au mythe et au symbole la plénitude de leur sens. La musique de Migot reflète sa nostalgie de l'unité universelle : elle veut être en règle avec l'univers et de connivence avec ses lois. Une mystique du nombre l'anime — d'un nombre qui n'est point une abstraction mathématique, mais, comme pour les Anciens, une vivante essence : une « eurythmie ». C'est dire que cette musique rétablit « le rythme universel détrôné à notre époque au profit des rythmiques factices ». A sa manière elle se soumet aussi à « l'ordre du temps » — ordre dont ne saurait la détourner un lyrisme qui d'avance s'y accorde. D'où cette austérité qui lui est parfois reprochée, mais aussi cette sérénité et cette paix qu'elle nous dispense.

Chez un esprit profondément religieux comme Migot, la création n'est point sécession et rupture, mais consentement et accueil. Elle procède de l'humilité et non de

l'orgueil. Migot n'ambitionne pas de réinventer *a priori* le langage musical, entreprise selon lui dénuée de sens. Le laboratoire ne saurait en effet fournir des échelles valables, car une échelle ne vit et ne vaut que par l'éthique et la symbolique des sons qu'elle manifeste. Notre système diatonique et ses intervalles — assise permanente de la pensée musicale française — sont des symboles élaborés par des siècles de civilisation; et si l'on *utilise* un symbole, l'on ne saurait le créer. Il ne s'agit donc point tant de changer ce système que de le revaloriser et de lui redonner son sens en redécouvrant ses sources vives. Le propre de la musique est de chanter. « La mélodie, dit Migot, est l'âme même de la musique et du musicien qui la révèle. » Historiquement, le mélôs est antérieur aux intervalles et à leur fixation, et l'écriture même a noté les inflexions vocales avant les intervalles qui les traduisent et les définissent. C'est donc la voix qui a déterminé les intervalles proprement mélodiques qui seuls permettent à la musique de chanter, et la musique ne saurait se manifester à travers les intervalles par trop petits ou distendus, exigés par une matière sonore voulue nouvelle à tout prix. L'erreur essentielle du dodécaphonisme, c'est de renverser le processus normal de la création musicale et les rapports naturels entre la mélodie et l'intervalle : il prend en effet comme point de départ une série d'intervalles, s'interdisant d'emblée de créer une authentique mélodie. Car la mélodie, comme l'avait bien vu déjà Aristoxène, n'est point simple juxtaposition de sons et d'intervalles, mais réside dans l'unité de l'élan qui les traverse, les modèle, et les organise en un tout. « C'est la mélodie, suggérée par l'intuition créatrice, dit Migot, qui *choisit* ses intervalles. » Et c'est seulement lorsqu'elle naît du chant intérieur du musicien qu'elle le ressuscite en l'auditeur.

Chez Migot, la culture vient féconder l'intuition créatrice, et la connaissance vivante de notre passé musical lui a permis de rejoindre la plus ancienne tradition du génie français — et de se rejoindre à travers cette tradition. Par-delà les siècles de musique dite « classique », il tend la main aux plus lointains de ses ancêtres, les trouvères et les troubadours, les luthistes et les contrapuntistes. Mais il n'emprunte point des moyens d'expression : il retrouve le sens profond d'une pensée. La tradition selon lui est « art », non « archéologie »; elle n'est

pas « pédagogique », mais « poétique ». Il est une vocation de la musique française dont nos jeunes musiciens, tentés par les recherches, risquent selon lui de s'écarter, mais qu'ils ne sauraient trahir sans se trahir eux-mêmes. Musicien français d'abord, l'auteur du *Tombeau de Du Fault*, de l'*Hommage à Thibault de Champagne*, de l'*Hommage à Claude Debussy* et du *Tombeau de Nicolas de Grigny*, est fidèle au modalisme de la pensée musicale française. Et aussi à ce classicisme qui n'est point un style historique, mais un style permanent que chaque musicien doit retrouver selon lui-même; car les œuvres françaises, selon lui, à chaque époque réalisent leur classicisme, c'est-à-dire obéissent, avec des moyens syntaxiques toujours nouveaux, à la nature essentielle de la musique qui est chant et architecture.

Il est difficile de citer les œuvres principales parmi une production étonnamment féconde — plus de deux cents numéros d'opus — et qui embrasse tous les genres, depuis les œuvres didactiques — exercices d'ascèse pour le compositeur (*Ad usum Delphini*, le *Petit Fablier* pour piano, *Dix-Huit Vocalises* sans accompagnement) jusqu'aux œuvres monumentales, comprenant trois fresques symphoniques, les *Agrestides* (1919), *Hagoromo*, et surtout un cycle christique intégral qu'il est seul à avoir réalisé et où revit l'aventure spirituelle d'un Jean-Sébastien (la *Passion*, les *Nativités*, la *Mise au tombeau*, le *Sermon sur la montagne*, *Résurrection*, la *Cantate pascale*, la *Cantate d'amour*, 1955), couronnés par l'immense fresque a cappella *Saint Germain d'Auxerre*. Migot, comme les bâtisseurs de cathédrales, est à l'aise dans le monumental, qui s'accorde aux dimensions mystiques de son souffle. Il triomphe dans la musique chorale religieuse qui, comme sa musique profane, bannit tout sensualisme au bénéfice d'une pure lumière spirituelle.

Loin de son siècle, qu'il n'essaie point de flatter, Migot poursuit seul son propre chemin. Mais cet art hautain n'est point inhumain, car il retrouve, selon un langage nouveau et pleinement personnel, l'âme même de toute musique : la noblesse du chant humain.

LES INDÉPENDANTS

A côté de ceux qui ont été profondément touchés par la crise et ne la surmontent que par un « retour à » la tradition ou le recours à la révolution, il est encore à notre époque des musiciens chez qui cette crise n'a point atteint les sources mêmes de l'activité créatrice : ce sont, au sens fort, des « indépendants ». L'indépendant ne semble pas souffrir « du complexe de modernité ». Il n'est pas hanté par le souci de devancer l'avenir et de promouvoir l'histoire musicale. Cherchant un langage personnel hors de tout postulat théorique, il semble moins exposé aux influences que les compositeurs appartenant aux groupes constitués, que leur curiosité conduit à se choisir des « maîtres à penser ». Ajoutons que des quelque trois cents musiciens de tous âges que compte l'école française contemporaine, la majorité appartient à ces « indépendants » qui, à l'écart des écoles et des systèmes, composent librement une œuvre n'ayant qu'en elle-même ses références.

FLORENT SCHMITT

La longue carrière de Schmitt peut apparaître comme **exemplaire** en ce sens que les révolutions musicales dont il fut témoin ne l'ont jamais fait dévier de sa ligne, de sorte que son évolution semble n'avoir été dictée que par des exigences tout intérieures. Non point qu'il se soit refusé délibérément à toute influence : il n'est point sans doute d'artiste plus curieux de l'œuvre d'autrui — et tout particulièrement des jeunes musiciens. Mais cette curiosité justement n'est permise qu'à celui que la force de son caractère préserve de jamais s'égarer loin de lui-même. Florent Schmitt n'emprunte point : il transforme tout ce qu'il reçoit en sa propre substance. Cette indépendance — qui permet à Florent Schmitt de réconcilier dans son art les contraires, de mêler les époques et de synthétiser les styles — a déconcerté ses commentateurs et prêté à malentendus. D'aucuns ont voulu voir en Florent Schmitt un second Richard Strauss, un musicien

d'esprit germanique, infidèle au génie de la musique française. Or c'est là non seulement restreindre abusivement son art, mais encore en fausser l'esprit même. Si Florent Schmitt s'est rendu célèbre par des œuvres « grandes » à la fois par les sujets d'inspiration et la conception architectonique, s'il manie en démiurge les masses orchestrales, il sait aussi plaisanter avec un humour discret, et volontiers adopte ce ton léger et désinvolte par quoi il est fils spirituel d'un Chabrier ou d'un Satie : que l'on songe seulement, parmi tant d'autres œuvres qui laissent transparaître la verve et l'esprit de l'homme, aux malicieuses *Scènes de la vie moyenne* (pour piano). Et surtout, romantique par son lyrisme, sa fougue et sa véhémence, son désir d'évasion dans le temps et dans l'espace, son amour du pittoresque et de la splendeur orchestrale, son penchant au majestueux et au monumental, Florent Schmitt demeure un classique par son horreur de la sentimentalité, par son goût et son sens de la rigueur. Même aux moments les plus dramatiques, sa musique conserve, par-delà toute passion, cette sereine maîtrise qui lui confère noblesse et dignité. De son romantisme, Florent Schmitt n'est donc jamais dupe. Si sa musique volontiers s'inspire d'un « programme », elle n'en est point captive et demeure d'abord musique. La création n'est jamais chez lui un pur épanchement, mais elle est fabrication autant qu'expression. Il y a chez Florent Schmitt un minutieux artisan qui a pour souci majeur la perfection de son œuvre. Attentif à l'ensemble, il ne néglige point le raffinement du détail. La forme, enchaînée aux lois du contrepoint et docile aux injonctions du rythme, se déploie selon une nécessité inéluctable. Et le paradoxe se réalise d'un art d'une inspiration romantique s'exprimant dans une écriture d'une pureté toute classique. Chez Florent Schmitt la véhémence et l'exubérance n'excluent nullement l'élégance ni la justesse; somptueuse et puissante, sa musique ne trahit point la précision et la clarté latines. Ainsi règne la forme classique sur le vaste flux romantique pour y introduire l'ordre et l'équilibre. Et ce classicisme est d'autant plus précieux qu'il est romantisme dompté. La forme ici, répudiant toute maigreur ascétique, s'égale, par sa foisonnante richesse, à la générosité de l'inspiration : les développements, abondants sans prolixité, sont gonflés d'une sève ardente,

et la logique s'illumine de lyrisme. En vérité c'est à l'ampleur même de l'élan créateur qu'est due celle de la forme, cette forme qui déborde tout schéma convenu pour épouser l'idée inspiratrice. Florent Schmitt refait la forme classique à sa mesure, aux dimensions de son souffle; et ainsi, il ne se borne pas à dompter le romantisme : il parvient à le sauver.

L'œuvre de Florent Schmitt est nombreuse (138 numéros d'opus) et couvre tous les genres. Musicien qui pense orchestralement, Schmitt donne toute la mesure de sa générosité, de son lyrisme et de sa puissance constructive dans sa musique symphonique et lyrique, qui lui a conquis une vaste audience. Le *Psaume XLVII* (1904, pour soprano solo, chœurs, orgue et orchestre), œuvre presque de jeunesse, mais d'une étonnante maturité, fut à l'origine de sa gloire et demeure pour le grand public son œuvre majeure. Le *Psaume* est cette musique « cyclopéenne » dont rêvait Berlioz. A la fois barbare et raffiné, il est soulevé d'une joie ardente et orgueilleuse, clamée dans un langage éclatant — mais que cerne une architecture rigoureuse. Et l'œuvre doit sa force de conviction autant à la majesté de son ordonnance qu'à l'élan de son lyrisme et à la rutilance de son orchestration. L'éloquence de Schmitt est sans grandiloquence. Le flot grandiose du *Psaume* reste toujours naturel et spontané dans son jaillissement, preuve qu'est inné au musicien le sens de la grandeur. Schmitt affirme ici d'emblée son esthétique et son style, et s'y trouve d'avance tout entier contenu. De la même veine seront toutes ces fresques fastueuses qui se nomment *la Tragédie de Salomé*, *Antoine et Cléopâtre*, *Salammbô*, *Oriane*, la *Symphonie concertante* (pour piano et orchestre) et enfin la *Symphonie* de 1958, où le musicien de 88 ans — loin de s'imposer un dépouillement — nous dispense encore son lyrisme sensuel, son orchestration somptueuse, son exaltation dionysiaque. La musique de chambre tient aussi une place privilégiée dans la production de Schmitt : elle lui offre l'occasion de satisfaire pleinement ses exigences d'artisan, son goût du style châtié, son aspiration à la musique pure. Mais il y reste fidèle à son esthétique fondamentale. Parmi tant d'œuvres jalonnant une vie d'incessant labeur, retenons le *Quintette* pour piano et quatuor à cordes, la *Suite en rocaïlle*, *A tour d'anches*, le *Quatuor* pour saxophone, le

Quatuor pour trois trombones et tuba, le *Trio* à cordes, le *Quatuor* à cordes — l'un des plus achevés de l'école française — le *Quatuor* de clarinettes. Dans toutes ces œuvres de chambre se trouvent condensés à leur point de suprême perfection les traits essentiels du musicien : surabondance de l'inspiration, hardiesse et opulence de l'harmonie, clarté et concision du style.

L'art de Florent Schmitt — synthèse complexe qui réconcilie les époques et les styles, et sauve le passé tout en préparant l'avenir — est un défi à la conception historique de la création musicale qui a cours aujourd'hui, tyrannisant jusqu'au créateur lui-même. Dans une période où la musique se cherchait, le jeune musicien Florent Schmitt s'exprime dans un langage discipliné, déjà personnel, sans visées révolutionnaires ni respect servile du passé. Il n'a pas l'ambition d'innover à tout prix et n'est pas de ceux qui croient que la musique commence avec eux. Tandis que règnent Debussy et les Russes, Florent Schmitt, averti des dernières conquêtes de la technique musicale, rejette l'impressionnisme et proclame la pérennité du classicisme. Formé dès sa jeunesse à l'école des classiques et romantiques allemands, il a trouvé chez eux un art de penser à sa mesure. Au lieu de chercher la singularité, il restera attaché aux règles traditionnelles, où sa pensée semble trouver sa forme naturelle. Cet homme caustique, cet humoriste aux boutades célèbres n'est point un destructeur. Et il saura réintégrer dans le langage d'aujourd'hui un romantisme renouvelé.

Transcendant encore son temps, il résistera au dodéca-phonisme comme il avait résisté à l'impressionnisme, demeurant un indépendant dont le seul souci est l'accomplissement de son œuvre. D'autres se sont acquis le titre de novateurs. Tandis que l'indépendance de Florent Schmitt à l'égard de toute théorie et les caractères mêmes de son style qui ressuscite le passé ont masqué ses innovations — trop diverses d'ailleurs pour être embrassées dans une doctrine unique. Et pourtant, s'il n'est pas tenu pour un novateur, l'on ne saurait nier son apport au langage moderne. De certaines libertés et audaces, il fut le premier à user, et l'on s'est borné à les redécouvrir après lui. A sa gloire s'ajoute celle d'avoir inspiré d'autres grands musiciens tels que Honegger —

qui, sans l'imiter, semble lui avoir ravi le secret des constructions spacieuses — Ravel et Stravinsky, lesquels ont reconnu leur dette envers lui. C'est sans doute aux *Lucioles* pour piano (1901), si nouvelles quand l'on songe à leur date de composition, que l'on doit les *Miroirs* de Ravel, car elles révélèrent à celui-ci, de son propre aveu, « tout le parti qu'on pouvait encore tirer du piano ». Florent Schmitt, de bonne heure, a recours à la polytonalité, hors de toute doctrine polytonale : il se plaît en particulier à superposer les accords parfaits, formant ainsi des harmonies somptueuses qui ne trouvent leurs égales à cette époque que dans le *Rossignol* de Stravinsky. Le *Psaume* annonce les audaces rythmiques du *Sacre* (1913), l'orchestration ravélienne de la *Valse* (1919). En 1907, *l'Oiseau de feu* n'était pas encore écrit, et cependant la *Tragédie de Salomé* l'évoque déjà par son « dynamisme » rythmique. L'on ne trouverait pas d'exemple, en remontant le cours de l'histoire musicale, d'une vie rythmique si intense et si variée, de mètres si neufs. Et sans doute les halètements des deux danses finales, *Danse des éclairs* et *Danse de l'effroi*, ne sont-ils pas étrangers à ceux de la *Danse sacrée* qui scandalisa le public de 1913. Enfin l'on trouve dans *Salomé* comme plus tard dans *Antoine et Cléopâtre* cette fameuse « dérégistration » des timbres qui devait faire fortune. Mais si Florent Schmitt s'est toujours montré ardent chercheur, ce fut sans esprit de système, et pour obéir chaque fois aux nécessités singulières de l'idée inspiratrice. Et ses découvertes risquent de passer inaperçues dans la mesure même où elles s'effacent devant leur mission expressive et s'intègrent à la trame de l'œuvre. Florent Schmitt a trouvé accès auprès du public, malgré le modernisme de son langage, parce que ses innovations ne furent qu'une réponse à ses impératifs intimes. Et la leçon qu'il donne peut-être aux jeunes musiciens, c'est que l'accord du créateur avec soi est la condition première de son accord avec le public.

JACQUES IBERT

Au moderne romantisme de Florent Schmitt répond le moderne classicisme de Jacques Ibert, qui n'est point soumission délibérée à une tradition, mais plutôt sa réinvention comme spontanée selon le langage même de

notre temps. Il suffit d'évoquer le *Divertissement*, son élégance désinvolte, son enjouement aristocratique, son écriture si constamment heureuse, pour sentir à quel point se manifestent chez Jacques Ibert les vertus majeures du génie français. Sans la guerre qui l'éloigna de Paris, il aurait certainement fait partie du « Groupe des Six », aux côtés de ses camarades et amis Auric, Honegger et Milhaud. Dès ses premières œuvres, Jacques Ibert se montre profondément libéré des conventions. Le prisonnier de la *Ballade de la geôle de Reading* (l'un de ses envois de Rome), n'est-ce point le jeune musicien aspirant à sortir de la prison des règles pour courir les risques de l'aventure créatrice ? Jacques Ibert ne veut point tomber dans les pièges de l'académisme, qu'il soit traditionaliste ou avant-gardiste. Il ne juge point utile, pour justifier ses œuvres, de se réclamer de la tradition ou de la révolution. Si, tout jeune prix de Rome, il provoqua le scandale, ce fut bien malgré lui : ses audaces ne furent jamais concertées. Considérée d'abord comme agressive et insolite, la musique de Jacques Ibert nous apparaît aujourd'hui comme un modèle de clarté et d'équilibre. Celui auquel on reprocha ses fausses notes et son absence de forme est en vérité un classique, qui ne revendique sa liberté que pour mieux suivre sa loi intérieure.

Tour à tour tonal, polytonal et atonal, selon que son propos l'exige, Jacques Ibert n'est l'esclave d'aucune formule, d'aucune théorie, se gardant ainsi de prendre pour fin ce qui selon lui ne devrait jamais être qu'un moyen. La musique sérielle qui tend à « mettre la musique en équation », Jacques Ibert craint fort qu'elle n'aboutisse qu'à une impasse, et que les compositeurs appliquant systématiquement la loi de la série ne soient que les « Grands Rhétoriqueurs » de la musique contemporaine. Mais en définitive peu importe le système : seule compte la qualité de l'œuvre édifiée par son entremise. « Il n'y a pas de musique dodécaphonique, sérielle ou autre : il n'y a que de la bonne ou de la mauvaise musique. » Jacques Ibert n'est point opposé par principe aux expériences concrètes et électroniques — lui-même, dans certaines partitions pour le cinéma et la radio, les a sollicitées dès les années 1928-1929 ; ces expériences néanmoins ne doivent point nous faire oublier que la musique est un

art d'expression, non la simple résultante de recherches scientifiques. D'ailleurs la matière, si nouvelle soit-elle, ne peut suffire à provoquer l'évolution du langage ou de la syntaxe. L'erreur de notre temps est de croire que la musique souffre d'un épuisement de ses ressources, alors qu'en réalité elle est accablée par la surabondance même de ses matériaux et de ses moyens, qu'elle ne parvient pas à maîtriser. La solution à la crise actuelle n'est donc point dans la découverte d'une matière neuve, ni dans celle d'un quelconque système prétendant se substituer à la pensée musicale, mais elle est dans cette pensée musicale même, s'exerçant librement selon ses exigences intimes.

Ce qui importe avant tout dans une musique, ce n'est point la matière, mais la qualité du discours, c'est-à-dire de la pensée musicale. Chez Jacques Ibert, la liberté de conscience et de langage a pour corollaire « l'extrême rigueur envers soi-même et dans le choix des moyens utilisés ». Au choix définitif d'un système — qui aliène la pensée musicale — Jacques Ibert oppose ce choix constant qui la stimule. Son écriture, claire, châtiée, généralement contrapuntique, a cette transparence et cette aisance qui sont le signe d'une absolue sûreté. L'on chercherait vainement chez Ibert l'emploi systématique de procédés — dont on croit faussement qu'ils constituent le style d'un compositeur. L'on ne peut non plus signaler chez lui d'évolution. Si la matière sonore s'est affinée, décantée, le style s'est maintenu semblable à soi, en dépit de la diversité des procédés et à travers la diversité des genres auxquels il devait s'accorder. Ce style tout spirituel, seul le définit un certain idéal esthétique, laissant toute latitude au créateur dans le choix des matériaux et des moyens les plus propres à le réaliser : idéal de concision, de mesure, de sobriété dans l'expression, de distinction dans l'humour.

L'universalité même d'un tel style a permis à Jacques Ibert d'œuvrer avec un égal bonheur dans les deux domaines de la musique pure et de la musique descriptive ou dramatique. Musique symphonique, lyrique, vocale, musique de chambre, musique de scène, il n'est point de genre qui ne l'ait tenté à la fois par ses possibilités et ses problèmes. Et toujours il sait plier son langage à son propos fondamental, le modeler selon le contenu

expressif qu'il lui assigne : ce qui est conforme à l'enseignement des grands classiques.

La précoce maturité de son talent s'affirme avec les lumineuses *Escapes* (1922-1923), trois décors méditerranéens suggérés par des thèmes d'esprit populaire. Leur succéderont *Féerie*, le *Chant de folie*, le *Divertissement*, le déjà classique *Concerto* pour flûte et orchestre. Parmi beaucoup d'autres titres, signalons encore, dans l'œuvre orchestrale, le *Concertino da camera* (pour saxophone et petit orchestre), le brillant *Capriccio*, d'un équilibre exemplaire, l'*Ouverture de fête*, qui — selon Honegger — « donne une impression de maîtrise absolue par le côté architectural grandiose de la forme, par la saveur et la force d'expression des thèmes, par l'admirable sûreté de l'écriture orchestrale », l'éclatant *Louisville-Concert*, la *Symphonie concertante* pour hautbois et orchestre à cordes où pour la première fois Ibert aborde la construction symphonique, manifestant un respect des formes établies qui ne brime point sa liberté créatrice. Retenons aussi, dans le fief plus réservé de la musique de chambre, les trois *Pièces brèves* pour quintette à vent, d'une grâce et d'un humour spécifiquement ibertiens, et deux de ses œuvres majeures : le *Trio* pour violon, violoncelle et harpe, et le *Quatuor*, dont la beauté formelle égale la noblesse d'inspiration.

Ibert ne cache point son amour du concret sonore, son plaisir à manier les timbres instrumentaux. Son orchestre a cette précision et cette perfection dans le raffinement sonore, qui témoigne d'une adresse sans défaillance. Il a toujours eu aussi le goût des combinaisons orchestrales peu communes : ainsi le *Concerto* pour violoncelle s'accompagne d'un orchestre exclusivement composé de ces instruments à vent qui lui furent toujours si chers et dont il fait le plus spirituel et poétique usage. Artisan accompli, Jacques Ibert cherche et trouve dans les résistances de la matière sonore le stimulant de son activité créatrice.

De même aussi dans les contraintes inhérentes à chaque genre musical. Auteur de soixante-trois musiques de film, il rend grâce au cinéma pour ses fécondes servitudes. Car ce musicien pur est attiré par les arts du spectacle, et singulièrement par le théâtre lyrique, sous ses divers aspects vocaux et chorégraphiques. La spirituelle et juste-

ment célèbre *Angélique* (créée en 1927), dont l'accent si neuf fut souvent imité, perpétue et modernise l'authentique tradition de l'opéra bouffe. En cette farce (sur un livret de Nino) Jacques Ibert sait conserver, dans la verve et la plus truculente fantaisie, sa coutumière élégance. De la même veine d'ironie subtile *le Roi d'Yvetot* (quatre actes de Jean Limozin et André de La Tourasse), à la fois populaire et raffiné, est un opéra-comique du meilleur style. Le premier, Jacques Ibert apporte dans les conceptions chorégraphiques cet élargissement que souhaite notre temps. *Diane de Poitiers* mêle le chant à la danse de la plus heureuse façon. Avec *le Chevalier errant* (1935), épopée chorégraphique pour grand orchestre, chœurs et deux récitants, le musicien brillant se révèle musicien dramatique et confesse, en cette œuvre majeure, l'éthique humaniste qui est au fond de sa musique. « Don Quichotte n'est plus ici — nous dit Jacques Ibert — le Chevalier à la Triste Figure, berné par ses illusions, mais un héros qui, par le don de soi, triomphe de ses adversaires, et ressuscite l'âge d'or sur terre... Cet ouvrage concrétise assez certaines de mes aspirations les plus secrètes et apparaît comme la synthèse des formes que je préfère. »

Jacques Ibert demeure pour le public le compositeur par excellence des divertissements. Et sans doute l'humour et le sourire en musique, c'est bien chez lui qu'il les faut chercher. Mais ne s'y mêle-t-il pas cette touche de tendresse d'une sensibilité qu'ils ne peuvent dissimuler ? Sensibilité dont les élans romantiques se livrent sans détours dans la *Ballade*, le *Chant de Folie*, la *Symphonie concertante* et le *Quatuor*. Le musicien lui-même nous confie qu'« il céderait volontiers à un romantisme juvénile qui l'incite à se satisfaire de ses propres passions », mais qu'« obéissant à un réflexe d'auto défense, il se soumet instinctivement au contrôle de la raison ». Pure ou dramatique, la musique de Jacques Ibert n'est jamais gratuite; elle demeure un acte d'expression, la restitution d'une aventure intérieure — un témoignage de l'homme. Ibert compose pour se libérer en mettant en forme les émotions qui l'assaillent. Et l'élégance n'est chez lui que l'aboutissement d'une ascèse. Ascèse à laquelle le divertissement, en son ironique sagesse et sa liberté de jeu, doit sa signification secrète...

CLAUDE DELVINCOURT

Tant par son œuvre d'artiste que par son œuvre d'éducateur, Claude Delvincourt fut un modèle d'indépendance. Attentif à son époque, il voulut façonner le Conservatoire de Paris (qu'il dirigea de 1941 à 1954) à l'image même de la vie musicale contemporaine, dans tout le divers contradictoire de ses tendances; de sorte que dans cette maison que l'on eût crue vouée à l'académisme vinrent se mêler aux traditionalistes les novateurs les plus audacieux, Milhaud côtoyant Tony Aubin, et Messiaen, Caussade et Noël Gallon. C'est que Delvincourt percevait avec acuité la crise de la conscience musicale contemporaine et vivait avec intensité le drame de ce choix entre révolution et tradition que semble imposer l'époque. Et, au lieu d'élever autour du jeune musicien le rempart protecteur d'un enseignement académique, il préférait le mettre d'emblée face à face avec les problèmes qui assaillent le compositeur moderne, non sans lui fournir les conditions et les éléments d'une solution. C'est ainsi que les jeunes musiciens reçurent au Conservatoire non seulement un enseignement technique, mais encore une éducation esthétique et une formation humaine; car Delvincourt avait compris qu'aujourd'hui plus que jamais une vaste culture est nécessaire à l'artiste, que la proverbiale « bêtise » du musicien n'est plus de saison, et qu'il faut le convier à une prise de conscience de lui-même et de son art.

Delvincourt était d'autant plus qualifié pour orienter les jeunes musiciens qu'il avait connu l'anarchie artistique de l'entre-deux-guerres, en avait souffert et, prévoyant celle qu'engendrerait la guerre de 1940, s'efforçait d'avance d'en limiter les ravages. Sa sollicitude à leur égard l'avait conduit à formuler ses conseils en une préface où, après les avoir mis en garde contre les charmes faciles de l'exotisme, il attirait leur attention sur la nécessité de la formation scolaire et du métier — par lequel seul les « fauves » ont droit à notre respect — et surtout les adjurait de ne pas oublier qu'ils appartiennent irrévocablement à cette école française dont les caractères demeurent à travers les vicissitudes de notre évolution musicale. Malgré la réputation d'avant-gardiste que lui

conférait l'orientation hardie qu'il donnait aux études, Delvincourt déplorait le désordre contemporain et nourrissait l'espoir d'une réconciliation, d'un dépassement et d'une synthèse. Il blâmait les révolutionnaires qui prétendent renier en bloc la totalité du passé pour reconstruire la musique sur des bases artificielles. Selon lui, l'histoire musicale n'a en réalité jamais connu de révolution, au sens que lui donnent nos modernes révolutionnaires : ce qui apparaît d'abord comme rupture se révèle ensuite comme s'insérant dans la courbe continue de l'évolution et se rattachant secrètement à la tradition. Il faut éviter toutefois le trop volontaire « retour » au passé des néo-classiques et en vérité laisser, dans le processus créateur, sa part à l'inconscient. Qu'il suffise au jeune musicien de ne pas rompre délibérément le fil qui le relie à la tradition. Car « la sève [en] est assez riche pour donner naissance à des œuvres puissantes et neuves ». L'action et le rayonnement de la personnalité de Delvincourt s'étendirent bien au-delà des limites du Conservatoire; et nombreux sont les jeunes musiciens qui en bénéficièrent et qu'il guida vers eux-mêmes. Tel Dutilleux qui confesse que « son évolution a été dans une large mesure conditionnée par tout ce que Delvincourt entreprit de neuf et d'audacieux rue de Madrid ».

Mais si Delvincourt exerça une si heureuse influence sur la jeune école française, c'est que chez lui l'action de l'éducateur, loin d'être l'expression de vues *a priori*, jaillissait de l'expérience intime du créateur. Car c'est à l'intérieur même de sa personnalité créatrice que de bonne heure s'était posé le dramatique problème du choix entre tradition et révolution. Mais s'agissait-il vraiment d'un choix ? Il sentit avec force qu'il était impossible au musicien français de renier la tradition même qui l'avait engendré et à laquelle — qu'il le veuille ou non — il reste attaché par les fibres les plus secrètes; et que seules les vérités éternelles dont cette tradition est la dépositaire peuvent arracher le musicien aux forces destructrices de la révolution. Ce sentiment d'invincible appartenance à la tradition laissait pourtant intactes chez Delvincourt une curiosité, une largeur de vues et une faculté de sympathie qui le rendaient accueillant à toutes les nouveautés, à toutes les hardiesses. Il ne pensait point que le musicien d'aujourd'hui doive se priver

de toutes les ressources nouvelles que lui apportent les récentes conquêtes du langage musical. Les théories seules lui étaient suspectes, en raison des limites et des étroitesse inhérentes à tout système, si révolutionnaire soit-il; mais il n'était jamais *contre* une musique. Aimant Janequin et Chabrier — dont il retient l'esprit bouffe — Gounod, Fauré, Debussy, Ravel et Roussel — auquel on peut le rattacher —, il ne rejette point pour autant Stravinsky ni même Schönberg, si éloigné pourtant de lui-même, mais s'enrichit de leur apport, tout en le transposant selon la tradition musicale française. C'est cette tradition qu'il s'est plu à retrouver, semblable à elle-même, chez nos maîtres du Moyen âge et de la Renaissance comme chez nos modernes. Et c'est précisément parce qu'il en retrouva l'esprit au plus intime de lui-même qu'il put sans crainte s'abandonner à sa naturelle largeur de vues que s'est opérée cette subtile synthèse des courants et des tendances que nous admirons dans son œuvre.

Dès son adolescence, Claude Delvincourt, « indépendant » déjà, selon le témoignage de son maître Busser, dissimule mal son impatience des règles scolaires et son désir d'évasion vers l'inconnu de l'univers sonore. L'un de ses envois de Rome et la première œuvre où sa personnalité s'affirme, *l'Offrande à Siva*, grande fresque chorégraphique, ne peut être montée à l'Opéra, en raison de l'Académie des Beaux-Arts, qui jugeait l'œuvre « trop moderne et trop audacieuse ». Puis viennent la *Sonate* piano-violon, la *Suite* pour piano qu'il orchestra plus tard, les *Boccaceries* — un exemple à ne pas suivre, au dire de son auteur — et le *Bal vénitien*, d'une inspiration populaire mordante et truculente. Les *Danceries* pour violon et piano, où se conjuguent la technique et l'esprit français, marquent un renouvellement et une libération de ses moyens d'expression, grâce à l'élargissement de sa conception tonale. Celle-ci s'enrichit en empruntant à l'atonalisme sans pourtant se renier, mais plutôt comme pour trouver en cette négation d'elle-même l'occasion d'une éclatante confirmation. Claude Delvincourt disait à ce propos : « Je ne me sers du système atonal que pour mettre dans une lumière plus vive une affirmation tonale. »

Diverse, l'œuvre de Delvincourt l'est comme cette tradition française où elle puise son inspiration. Il y a chez lui à la fois le sens de l'humour — dont témoigne

la sotie de la *Femme à barbe* — et le sens de la grandeur, grandeur sans ostentation que nous trouvons dans ses deux œuvres maîtresses : l'opéra *Lucifer* et le *Quatuor* à cordes. L'on sait quelle admiration Delvincourt vouait à la musique du Moyen âge, et singulièrement à celle de l'école française, dont il recommandait l'étude au jeune musicien. Or, s'il nous propose dans *Lucifer* une conception neuve de l'opéra, délivrée de toute convention, c'est justement en retrouvant les origines liturgiques du théâtre occidental : à la fois ses lois permanentes et ses sources vives. « Conscient de la déchéance du théâtre en musique, le compositeur de *Lucifer* — dit Roland-Manuel — remonte, avec autant de hardiesse que de sagesse, aux sources liturgiques du théâtre occidental dont la première œuvre proprement dramatique, le *Jeu d'Adam et Ève*, traitait sensiblement le même sujet et stipulait, dans une même exigence, l'union du mot, du geste et du chant sous l'impérieuse et constante domination du discours musical. » C'est cette même intégration à la tradition des récentes innovations de notre temps que nous offre l'ultime message du musicien, son *Quatuor*, qu'il venait d'achever avant son tragique accident qui en fit une œuvre posthume. « Ce *Quatuor*, dit encore si justement Roland-Manuel, s'inscrit allégrement dans la ligne du classicisme français (et donc dans la tradition idéale de la Suite) avec cette hardiesse de langage et cette liberté d'expression que confère la vertu de style, et que le souci du relief sonore et des ressources instrumentales inspire et limite à la fois. L'écriture en est stricte, exigeante, puissamment animée dans l'extrême diversité de ses contrastes... » C'est cette pureté d'écriture et de style qui délivre le musicien des solutions dogmatiques et les rend inutiles, en pliant sous sa loi et en exploitant à son profit cette « indécision » du langage harmonique à laquelle Delvincourt ne voulut jamais renoncer. En ce suprême témoignage qu'est le *Quatuor*, le compositeur nous fait sentir ce que fut pour lui l'« indépendance » : une conquête de la liberté d'expression et la redécouverte en elle des lois et valeurs éternelles sans lesquelles nulle musique ne peut s'édifier.

Ces quelques portraits d'indépendants nous ont permis de discerner les mobiles profonds de leur position, qui

n'est point tant spéculative que dictée par leur expérience créatrice. Il semble en résumé qu'il existe deux types d'indépendants : les romantiques — tel un Florent Schmitt — dont la création répond à un besoin d'expression se soumettant les divers moyens techniques; les classiques — tels un Delvincourt et un Roland-Manuel —, dont le processus créateur s'appuie sur le vif sentiment qu'ils éprouvent de leur appartenance comme naturelle à une tradition, et plus spécialement à la tradition française. Du premier type seraient des musiciens comme Eugène Bozza, Pierre Capdevielle, Georges Dandelot; Émile Damais et José David (l'esthétique du groupe « Eurythmie » auquel ils appartiennent proclame en fait le primat de la sensibilité individuelle); Henri Dutilleux, Ivan Devriès, Jean-Jacques Grünenwald, Marcel Landowski, Henri Tomasi etc. Du second type, des musiciens tels que Georges Aubanel, Marcel Bitsch, Henri Challan, Jacques Castérède, Jacques Chailley, Maurice Delage, Marcel Dupré, Maurice Duruflé, Raymond Gallois-Montbrun, Vincent Gambau, Jean Hubeau, Georges Hugon, Inghelbrecht, André Lavagne, Jean Martinon, Jacques de La Presle, Manuel Rosenthal, Marc Vaubourgouin... D'autres indépendants enfin semblent conjuguer les deux types. L'originalité d'un Tony Aubin, c'est justement de concilier l'expression lyrique et le sens des vastes architectures avec une élégance d'écriture et une subtilité harmonique qui le rapprochent de Fauré et de Ravel. Bien remarquable à cet égard est sa *Symphonie romantique* par l'heureuse synthèse qu'elle édifie d'un lyrisme généreux et d'une sobriété toute classique.

JACQUES CHAILLEY

Un art qui ne puise ses sources qu'en notre tradition nationale : c'est celui de Jacques Chailley, éminent musicologue — mais authentique compositeur. Comme chez Maurice Emmanuel dont il est le disciple, le savoir de l'historien ne vient pas limiter chez Jacques Chailley l'élan du musicien : il lui offre au contraire appui et inspiration. Sa création repose en effet sur une assimilation profonde de tout notre passé musical. Le Moyen âge, les polyphonistes de la Renaissance et le folklore lui ont fourni de précieuses suggestions pour la décou-

verte de son style propre. Tandis que sa familiarité avec Bach le rendait attentif à cette symbolique sonore par quoi l'art du Cantor nous atteint encore aujourd'hui au plus intime de nous-mêmes. Un compositeur à son sens n'a pas le droit de créer *a priori* un nouveau langage. Il ne peut qu'utiliser — en l'enrichissant peut-être — le langage façonné par les siècles. Nous assistons au cours de l'histoire musicale à un développement progressif et naturel de l'instinct harmonique, qui trouve dans la résonance sa base objective. Le même processus se répète dans la formation auditive de l'individu. D'où la nocivité des théories qui rompent délibérément avec ce processus naturel, interdisant au compositeur qui leur fait confiance de communiquer avec son public. Et voici, saisie à sa source, l'erreur fondamentale des dodécaphonistes. La musique chez eux est coupée entièrement de ses bases antérieures au profit d'une arbitraire arithmétique. Sans égards pour les données acoustiques et auditives, le raisonnement abstrait, dans le dodécaphonisme, règne en maître, désorientant l'oreille qu'il prive de la consonance, son critère séculaire, pour lui imposer un rapport préétabli et tout artificiel entre les sons. A la crise de la conscience musicale contemporaine, Chailley préfère apporter quant à lui une solution plus conforme tout ensemble au naturalisme psychologique d'un Rameau et à la tradition française, qui jusqu'à Debussy n'a cessé de s'en inspirer.

N'ignorant rien de la musique du xx^e siècle, Chailley adopte un modernisme dégagé de tout esprit de système. Ce qui lui permet d'utiliser toutes les ressources peu à peu conquises au cours des temps par l'art musical et de les combiner à sa guise — en excluant toutefois les formules portant trop visiblement encore la marque de leurs inventeurs, celles de Debussy par exemple. La musique de Jacques Chailley parle en définitive le langage d'aujourd'hui, mais en y réunissant hardiment les époques.

Parmi une œuvre qui concerne tous les genres, retenons un *Quatuor* de tendance moderne, une *Symphonie* de coupe classique, une *Sonate* pour alto et piano et de nombreux chœurs, d'esprit folklorique. Dans son opéra *Thyl de Flandre*, Chailley respecte la forme traditionnelle du genre, mais la réajuste à l'époque par la vivacité d'un mouvement jailli de la variété des climats émotionnels.

Toujours claire, vivante et volontiers truculente, la musique de Chailley ne tombe point dans l'archéologie. Et les reconstitutions historiques elles-mêmes y sont toujours des transpositions. Transposition de l'antique dans ses partitions de musique de scène pour *les Perses*, *Antigone*, *Agamemnon*, *les Oiseaux* ; du Moyen âge dans le *Jeu des grandes heures de Reims* et le *Jeu d'Adam et Ève*. Le ballet *la Dame à la licorne* est caractéristique de la manière de Jacques Chailley. Il lui eût été facile d'écrire un pastiche de la musique du xv^e siècle. Mais il a préféré s'adresser résolument à l'auditeur du xx^e siècle en lui offrant un Moyen âge qu'il puisse reconnaître. C'est dire qu'il a substitué à la reconstitution historique une évocation poétique sollicitant en particulier les pouvoirs de suggestion de chansons populaires — telles que *l'Amour de moy* — et de rythmes de danses anciennes. Une étroite fusion se réalise finalement entre l'élément médiéval et l'élément moderne. Fusion qui accorde *la Dame à la licorne* à la sensibilité auditive moderne.

N'est-ce point l'admiration fervente que nourrit Jacques Chailley pour l'esthétique médiévale qui l'a délivré de tout médiévalisme artificiel ? En cette esthétique il a reconnu l'authentique visage de la musique française, son éternelle vocation. Vocation que sa propre musique n'a cessé de servir.

Le romantisme est-il contraire à l'esprit de la musique française ? Bien des musiciens français d'aujourd'hui s'insurgent contre cette esthétique d'agrément et de divertissement où l'on prétend les enfermer. Rejetant l'hédonisme ainsi que la concision, ils réclament le droit à la profondeur et à l'ampleur.

PIERRE CAPDEVIELLE

Capdevielle est un inspiré chez qui le romantisme acquiert une dimension métaphysique. Sa musique semble naître au ciel des idées. Elle n'est point enchaînée à son corps sonore, et s'en échappe vers sa pure essence. La musique sensible n'aurait-elle pour but que « de nous faire souvenir de la musique véritable » ? Chez Capdevielle, l'art musical redécouvre son opération essentielle et première, sa fonction rituelle. L'« art gratuit » — estime le compositeur — contredit à la plus noble mission

de l'art, de même que « la musique formelle » prive la musique de sa raison d'être, de sa finalité la plus haute. Notre plaisir — si intelligent soit-il — ne saurait être le but d'un art qui pressent l'absolu et nous le fait apercevoir comme une terre promise. A la création musicale Capdevielle redonne tout son sérieux, toute sa gravité. Elle n'est point jeu d'esthète, mais la quête passionnée de l'ineffable. Si la musique de Capdevielle est expressive, ce n'est point au sens limité d'« expression des états affectifs ». L'humain et le divin s'y confrontent. Elle est le dialogue secret de la créature et du créateur. Dès qu'elle naît, nous sommes d'emblée transportés hors du quotidien, au royaume du fabuleux et du sacré : comme si elle brisait pour nous le mur des apparences. Son climat fondamental, n'est-ce point ce « sublime » kantien, où le sentiment de l'infini s'unit à celui de notre faiblesse, où l'effroi se mêle à l'adoration ? Nous retrouvons ici l'acte même d'où la musique jaillit chez le primitif. Et c'est dire combien chez Capdevielle la musique, sans renier son évolution, renoue avec ses origines.

Mais cette musique aimantée par l'ineffable ne se dissout point pourtant dans le mysticisme et la rêverie. En cet art qui baigne dans une « aura » fabuleuse, nulle fluidité amorphe, mais une pensée musicale précise et agile, une écriture minutieuse et complexe. L'éclectisme de langage ne menace point la cohérence d'une musique soucieuse avant tout de sa signification. Cet éclectisme est même nécessaire, s'il est vrai que chaque œuvre se crée, conformément à son idée, sa forme et sa matière. Capdevielle — dont l'admiration va de Wagner à Stravinsky en passant par Debussy, Strauss, Roussel et Schmitt — n'applique ni ne bannit systématiquement aucun procédé d'écriture. Il les ressent tous comme indispensables. N'ont-ils point chacun leurs vertus singulières d'expression ?

Capdevielle est l'auteur d'une *Ouverture du pédant joué* — au style léger et facétieux où l'ironie gauloise reprend ses droits —, de trois symphonies, d'un opéra *les Amants captifs*, « mythe lyrique » où se devine — comme dans *Peregrinos* — sa familiarité avec les Anciens. Mais c'est sans doute dans sa musique de chambre — des sonates pour alto-piano, violon-violoncelle, flûte-alto, — et surtout dans ses grandes fresques symphoniques qu'il nous

livre le meilleur de lui-même. *Les Épaves retrouvées*, *l'Île rouge*, vaste composition vocale sur un poème de Serge Moreux, *la Tragédie de Peregrinos*, cantate avec récitant sur un texte de Charles Exbrayat, et la très pure *Incantation pour la mort d'un jeune Spartiate*, ces pages majeures du musicien ont en commun une même grandeur allant jusqu'au grandiose, une même noblesse spirituelle, revêtue de splendeur sonore. L'on a qualifié d'« impressionniste » l'auteur des *Épaves retrouvées*. Mais en réalité la musique de Capdevielle traverse les magies sonores qu'elle suscite (tout particulièrement dans le récent *Concerto* pour piano et orchestre) pour se résoudre en ce « profond et mystérieux silence » dont parlait saint Augustin. Silence de l'essentiel et de l'ineffable où la musique sonore tout ensemble s'abolit et s'accomplit.

MARCEL LANDOWSKI

Chez Marcel Landowski, à qui nulle audace de la technique moderne n'est étrangère, le processus créateur demeure pourtant ce qu'il fut chez les maîtres du passé : un acte d'expression jaillissant de l'intimité humaine et spirituelle du musicien. Landowski aime à se situer lui-même dans la dépendance de Moussorgsky et d'Honegger. Et en vérité la musique pour lui comme pour eux n'est point pure spéculation sonore, soumise à ses lois autonomes, mais le moyen le plus précieux dont dispose l'homme pour prendre conscience de sa condition et de son destin. Chez Landowski, l'action de composer est inséparable de l'acte de vivre, et le processus créateur, tout empirique, engendre spontanément ses propres moyens d'expression. C'est dire qu'il ne se subordonne point à un langage *a priori* ou à des recherches formelles. Ce sont ces recherches précisément qui ont éloigné, selon Landowski, le public de la musique contemporaine. Chez le musicien d'aujourd'hui, trop préoccupé des problèmes techniques, la création s'est scindée de ses sources vives c'est-à-dire humaines et spirituelles. Mais il suffit que la musique retrouve son sens humain — chez un Honegger par exemple — pour que immédiatement elle « touche » le public — aux deux sens du mot — en dépit des audaces de son langage. L'actuelle « crise » de la musique n'est nullement une crise de langage, mais plutôt de l'artiste

lui-même, oublieux de sa mission, des sources et des fins de l'activité créatrice. En fait la musique d'aujourd'hui souffre non point d'un épuisement de ses ressources, mais bien au contraire de leur surabondance, de cette complication technique qu'a engendrée l'abus des recherches. Et le musicien contemporain ne doit-il pas justement redécouvrir cette *simplicité* devenue si difficile, dans la mesure justement où elle suppose *sincérité* ? Au surplus, cette sincérité seule peut donner une expression neuve aux formules qui paraissent définitivement usées, de même qu'un contenu et un sens aux conquêtes de l'époque. Car Landowski ne bannit nullement *a priori* ces conquêtes. Bien plutôt est-ce pour ne se priver d'aucune ressource qu'il ne s'enferme point dans les limites d'un système. C'est donc sur le plan du langage un éclectique admettant les procédés les plus divers, l'unité de sa musique n'étant pas dans le langage, mais dans l'acte d'expression, qui redonne une cohérence aux procédés les plus disparates. Et cet acte d'expression, d'autre part, requiert la pleine maîtrise de tous les moyens techniques, une écriture directe et limpide qui le transmette sans détours.

La musique de Landowski ne craint point de s'affronter aux grands problèmes qui assaillent l'humanité actuelle — problèmes philosophiques de toujours, mais auxquels notre temps confère une acuité nouvelle. Landowski aime courir les risques de l'aventure métaphysique — en marge de sa musique comme dans sa musique. Celle-ci affectionne les vastes sujets, les amples démonstrations, toujours soucieuse de remplir cette fonction éthique et ce rôle social que Landowski, disciple de Platon, assigne à l'art musical. A une époque surtout où les hommes perdent le sens de l'humain, la musique seule peut les sauver, les reconstruire à l'image de l'homme vrai. Maîtresse de vérité, elle nous libère des illusions qui nous séduisent et nous égarent. Elle nous éclaire et nous guide dans la quête de nous-même. Il faut toutefois ajouter que cette vraie musique n'est pas le produit de quelque artifice technique, mais la récompense de l'humilité du créateur devant le mystère du Beau, qui seule lui en révèle les lois secrètes. Tel est l'univers spirituel où vit Landowski et où s'enracine sa musique.

Dès ses premières œuvres, Landowski déjà s'affirme;

et si par la suite sa technique s'est élargie, il n'a pas dévié de sa ligne, continuant sans fausse honte de mettre sa musique au service de son humanisme. L'oratorio *Rythmes du monde* est issu de la « vision du drame de l'homme qui a perdu le véritable chemin de son bonheur ». Landowski est obsédé par la déshumanisation qui guette l'homme captif de la science et de la technique, et veut par sa musique lui redonner le sens de l'humain. Pour la première fois s'exprime ici la thèse qui lui est chère : l'incapacité de la science à fournir à l'homme la solution de ses problèmes et la nécessité pour lui de la dépasser pour s'accomplir. *Rythmes du monde*, dès sa première audition (en 1941), en présence d'Honegger, reçut un accueil triomphal qui témoignait que le compositeur était d'accord avec son public. Tout comme l'auteur des *Cris du monde* qui découvrait en Landowski son disciple spirituel, et ne cessera dès lors de le conseiller et de le guider, dans le total respect de sa personnalité créatrice. Méditant inlassablement, comme Honegger, sur la condition humaine, Landowski lui aussi a trouvé une forme musicale à sa mesure dans l'art symphonique et lyrique. La symphonie chez Landowski n'est jamais construction gratuite qui se suffit et se signifie. Volontiers elle s'appuie sur un programme, un texte ou un thème littéraire, comme en témoignent le poème symphonique *Edina*, ou la symphonie *Jean de la Peur* (créée en 1951), symphonie qui exalte la valeur du mystère que la science voudrait tuer et qui seul pourtant donne son sens à la destinée humaine.

Mais c'est dans le domaine du théâtre que la réussite de Landowski semble le moins contestable. Le théâtre chanté lui semble constituer « la forme d'expression musicale la plus complète, et la plus chargée d'émotion humaine » ; mais il n'en est que plus urgent de lui apporter ce renouvellement qu'exige notre temps. « Le théâtre d'aujourd'hui, s'il veut vivre, doit se nourrir des thèmes d'aujourd'hui, des thèmes qui nous occupent tous plus ou moins chaque jour et qui sont à la racine même de notre vie. » Conformément à cette profession de foi, Landowski s'écarte délibérément dans ses œuvres lyriques de tout sujet d'inspiration biblique ou gréco-romaine, et sollicite des thèmes essentiellement modernes. Mais, malgré l'audace des sujets et aussi des moyens mis en œuvre,

son théâtre n'a rien de conventionnel ou de factice. Landowski a ce pouvoir inné de donner traduction théâtrale à des thèmes qui sembleraient s'y refuser, d'incarner dans le concret de ses personnages les idées-forces qui lui-même l'animent dans sa création. Dès *le Rire de Nils Halérius*, légende lyrique et chorégraphique (créée en 1951), Landowski, en même temps qu'il nous dévoile son univers spirituel, jette les fondements d'un art lyrique nouveau. C'est ici une réfutation par l'absurde du scepticisme et une proclamation de foi spiritualiste. La construction de l'ouvrage est originale et heureuse : l'argument lui-même autorisait le compositeur à traiter le premier acte en opéra, le second en ballet, le troisième en oratorio où les chœurs occupent la première place. Dans cette œuvre, Landowski associe intimement le chant avec toutes ses ressources, la déclamation nuancée ou rythmée, et le parler individuel et collectif. Dans son principe, ce procédé n'est certes pas nouveau. Mais le mérite de Landowski est de lui avoir donné ce naturel et cette vie qui si souvent lui faisaient défaut. Avec *le Fou*, opéra dédié à la mémoire d'Albert Einstein (créé en 1956), nous sommes au cœur même du drame de notre temps, aux prises avec le problème du pouvoir destructeur de la science si puissamment symbolisé par la bombe atomique. Le cas de conscience qu'elle pose au savant — à la fois responsable et irresponsable de son mauvais usage — Landowski nous le fait vivre dans toute sa grandeur tragique. La philosophie n'est plus ici à l'état pur; elle émane d'une action dramatique mouvementée qui en illustre la dialectique intime. Plus encore que *le Consul* de Menotti, *le Fou* oriente de manière décisive l'art lyrique contemporain; et l'on peut dire que cet « opéra de l'ère atomique » renouvelle et revivifie un genre que l'on croyait usé en le réaccordant à notre temps. Car non seulement il traite d'un thème essentiellement — violemment — actuel, mais il fait appel aux artifices les plus audacieux de la mise en scène la plus réaliste en même temps qu'il utilise les ressources de la technique sonore la plus moderne. La stéréophonie en particulier y joue un rôle important et contribue à fondre le décor sonore dans le décor visuel. Cependant le langage musical, s'il utilise les conquêtes de notre temps, exclut toute recherche gratuite et garde son caractère

direct. L'unité de conception règne sur l'ensemble, sous l'autorité de la musique — qui ne se borne pas à commenter l'action, mais en incarne la philosophie cachée. Enfin *le Ventriloque* (créé en 1956) nous offre comme le résumé de l'art lyrique de Landowski. L'on y assiste à l'épanouissement d'un thème qui lui est cher : celui de la vanité des biens terrestres et de la rédemption par le rêve. Toutes les ressources d'une technique dramatique élargie, depuis le mélange des genres — danse et chant — jusqu'à la stéréophonie, se conjuguent ici pour nous acheminer vers ce « théâtre total » qui depuis l'origine des temps demeure la hantise commune des tragédiens et des musiciens. Théâtre total en effet, où la nouveauté des moyens mis en œuvre ainsi que leur disparité ne déconcertent pas, puisqu'ils restent soumis à l'unité de conception. L'auteur du *Ventriloque* s'apparente à l'auteur du *Médium* par son aisance à penser au moyen d'artifices de mise en scène, de figures chorégraphiques et de formules sonores. Mais surtout chez Landowski, conformément à la grande tradition du théâtre, la musique, le sentiment dramatique et le verbe se confondent dans une même soumission à l'idée inspiratrice.

HENRI DUTILLEUX

La musique de Henri Dutilleux frappe par une authenticité qui n'est point la qualité maîtresse des musiques d'aujourd'hui. Henri Dutilleux s'évade de son époque par sa conception romantique du processus créateur, par la prévalence qu'il accorde à l'élément émotif et humain sur toutes les spéculations techniques. L'artiste, selon lui, n'est point seulement un artisan ; et la musique n'est nullement jeu sonore ou architecture gratuite, encore moins description : elle est expression, et sa fin est d'éveiller chez l'auditeur une résonance humaine. Dutilleux s'insurge contre ceux pour qui l'essence et la vocation de notre musique résideraient uniquement dans le « divertissement ». La musique française en vérité n'a pas que des qualités de charme, d'élégance, de finesse et d'esprit ; elle n'est point seulement sensualité harmonique, spontanéité mélodique et clarté architecturale, comme l'atteste notre passé, récent ou lointain. Si Dutilleux, comme un Berlioz, est docile aux sollicitations et suggestions de thèmes

extra-musicaux, ce n'est point pour les facilités proches du relâchement dont ils sont le prétexte et l'excuse. Toujours veille chez Dutilleux une pensée musicale exigeante; de sorte que l'expression dans sa musique n'est jamais au détriment de la construction.

Baigné de musique dès son enfance, il fut par là protégé contre les séductions de la révolution. Le choc provoqué chez tant de jeunes musiciens du monde entier par la révélation du dodécaphonisme ne l'a pas atteint. Il n'a jamais été et ne pense pas jamais devenir dodécaphoniste, bien qu'il avoue n'être pas resté indifférent à cette renaissance d'un système d'écriture que l'on croyait définitivement condamné. Il était naturel d'ailleurs que la doctrine de Schönberg exerçât une plus forte influence sur les très jeunes musiciens que sur ceux qui, tel Dutilleux, formés aux disciplines académiques mais les ayant élargies, se trouvaient par là même prémunis contre toute entreprise révolutionnaire. Toutefois, si Dutilleux se méfie de tout système appliqué de manière absolue et comme fin en soi, sa sensibilité se trouve accordée à un certain atonalisme, d'ailleurs relatif. Au surplus, cet atonalisme spontané demeure pour lui un moyen d'expression qu'il n'utilise que dans l'exacte mesure où il en éprouve la nécessité. Dutilleux a toujours été attentif à toutes les expériences de son époque : celles de la radio, dans le domaine du « décor sonore », (il dirige à la R. T. F. le service des Illustrations musicales), celles de la musique dite « concrète », celle aussi d'un Béla Bartók. Mais il a su les transmuier en instruments de son style personnel, style dont la conquête a orienté toute son évolution créatrice. Il y avait chez Dutilleux le goût inné d'une certaine sensualité harmonique (entretenu dès son jeune âge par la fréquentation de Chopin et de Schumann, et plus tard, de Chabrier, Franck, Fauré, Debussy et Ravel) et une propension à penser verticalement. Et c'est pour se délivrer de ce « trop-plein » harmonique qu'il se soumit à la discipline du contrepoint en prenant conseil de Bach et, chez les modernes, de Roussel d'abord, de Stravinsky et Hindemith ensuite. « Je ne veux pas dire — précise-t-il — que ces trois musiciens contemporains étaient mes préférés — Hindemith, en tout cas, n'est pas pour moi le plus cher — mais l'étude de leurs œuvres me paraît avoir été essentielle pour

mon évolution. » A travers ces maîtres, c'est en effet son propre style qu'il cherche et une voie d'accès vers lui-même. Nulle influence prédominante, nulle technique particulière ne se peuvent ainsi déceler dans sa musique, qui ne sombre pas non plus dans un éclectisme de mauvais aloi; car elle est une authentique synthèse dont les diverses composantes se résorbent en l'unité d'un style et d'une présence humaine.

Chez Dutilleux, la conquête d'un style se confond avec la quête d'une musique toujours plus humaine, toujours plus chargée de signification sociale et spirituelle. Après avoir, dans ses premières œuvres (une *Sonatine* pour flûte et piano, des mélodies, une *Sonate* pour hautbois et piano), quelque peu sacrifié à l'idéal de « divertissement », il s'engage résolument dans la voie de l'humanisme avec la *Sonate* pour piano (1948) déjà, avec la *I^{re} Symphonie* (1951) surtout, tendance qui s'affirmera dans le ballet *le Loup* et les *Trois Sonnets* de Jean Cassou (pour baryton et orchestre.)

La *Sonate* vaut par son expression pudique, son économie de moyens, son raffinement formel. Dutilleux n'y fait point de concessions à la rhétorique ni à la virtuosité gratuite. Son instinct pianistique demeure en règle avec la plus rigoureuse logique musicale. Et son lyrisme d'autre part a cette retenue naturelle qui le rend docile aux impératifs formels. Toutefois la *Sonate* s'évade déjà de la tradition. Il y règne une liberté de construction qui est à l'opposé de la licence mais fait de l'œuvre une perpétuelle invention. Si la *Sonate* se déploie encore dans un climat impressionniste de sensualité harmonique, la *I^{re} Symphonie* parle un langage plus âpre, qui rompt délibérément avec la « grâce française ». Une sourde inquiétude s'y fait sentir, qui laisse deviner les tourments et la difficulté d'être de l'homme actuel. Le lyrisme de Dutilleux, comme celui d'un Landowski, n'est point fermeture de l'individu sur soi-même, mais ouverture sur l'universel humain. Dutilleux a l'horreur instinctive de l'exhibitionnisme. Et la *Symphonie* ne se permet cette intensité expressive et ces paroxysmes que parce qu'elle n'est point égoïste confession, mais assume le destin de l'humanité et de la Création tout entière. Le langage, direct et généreux sans verbosité, ne refuse nulle audace, pourvu qu'elle porte sens. C'est ici la synthèse des deux tendances

antinomiques qui coexistent, de son propre aveu, chez le compositeur : « d'une part, un grand désir de liberté dans l'expression de la pensée, une curiosité pour tout ce qui est rare, exceptionnel, et, d'autre part, une tendance à inscrire cette pensée dans une structure logique, un cadre formel ». Cette structure logique de la *Symphonie* n'a rien de conventionnel. L'œuvre se compose de quatre mouvements dont les deux premiers s'enchaînent : *Passacaglia e Scherzo molto vivace, Intermezzo, Finale con variazioni*. Elle s'écarte délibérément de la forme classique « sonate ». L'on n'y trouve point de bithématisme ou de réexpositions; et cette symphonie élude la nécessité du développement symphonique en utilisant (dans les premier et quatrième mouvements) la forme variation, rejoignant par là le style libre de Franck. Dutilleux parvient à trouver la clarté et l'évidence architecturales hors des schémas convenus. Il y a chez lui une richesse de ressources et une imagination formelle qui le délivrent de la forme toute faite. L'influence indirecte de d'Indy fut déterminante sur la pensée architectonique de Dutilleux; mais des scholistes il garde la rigueur sans le rigorisme et finalement invente un style symphonique qui lui est propre.

L'esprit symphonique de Dutilleux ne l'empêche point de se montrer également heureux dans un genre dont l'esprit est tout différent : le ballet *le Loup* (avec son *Adagio* d'une expression sans ostentation) est une authentique réussite par le sens rythmique, la vivante souplesse harmonique et les qualités dramatiques dont son auteur y fait preuve.

Dans la II^e *Symphonie* (1959), Dutilleux reste fidèle à un style qui faisait déjà de la I^{re} *Symphonie* l'une des plus originales du siècle. La forme s'inspire encore ici constamment des principes de la variation, et le souci du monothématisme se manifeste dans chacune des trois parties de l'œuvre. Mais les éléments thématiques, au lieu de s'imposer d'emblée, n'acquièrent que progressivement leur physionomie définitive. Car la forme, chez Dutilleux, n'est jamais architecture statique, mais constante métamorphose : elle épouse le flux temporel et semble retrouver, en sa logique subtile, l'élan d'une improvisation. Une fois de plus Dutilleux témoigne ici de sa maîtrise dans l'élaboration de structures en mouvement. Mais

l'originalité de la *II^e Symphonie* est de les étayer sur une configuration neuve de l'espace orchestral. Le compositeur utilise deux formations d'orchestre distinctes : un ensemble « de chambre » de douze musiciens entoure le chef; le grand orchestre se déploie au-delà, selon le dispositif accoutumé. Le compositeur a précisé que cette division ne rappelait qu'extérieurement le *concerto grosso* classique — peu compatible avec le propos du musicien contemporain; car si la présence de deux formations a permis à Dutilleux des effets de dialogue et d'opposition, il les fait aussi fusionner ou se superposer (ce qui autorise des recherches de polyrythmie et de polytonalité).

Dutilleux a cherché d'autre part à susciter, au moyen de ce dispositif, une sorte de relief sonore par la dispersion dans l'espace de certains instruments de même famille que rassemblait l'orchestre classique. C'est ainsi que certaines « touches » sonores, émises par le grand orchestre, trouvent leur équivalence et comme leur reflet dans l'orchestre de chambre, ou encore l'un des deux orchestres s'efface soudain pour laisser le champ libre aux vibrations de l'autre. Tout comme les sériels, l'indépendant qu'est Dutilleux s'inspire de la stéréophonie pour recréer la structure de l'orchestre traditionnel, prouvant ainsi que demeure toujours vif en lui le goût de la recherche. Recherche liée d'ailleurs à la prise de possession d'un univers intérieur qui lui est propre.

Henri Dutilleux élargit le concept de musique française sans pourtant le démentir. Il ne renie pas la somptuosité des moyens harmoniques, rythmiques et orchestraux, la virtuosité de l'écriture, la clarté de la forme. Dans la *Sonate* comme dans les *Symphonies*, les préoccupations techniques et formelles ne sont jamais absentes. Mais cette musique est aimantée par une fin qui les transcende. L'humanisme de Dutilleux est celui d'un « musicien poète » pour qui l'art n'est pas seulement traduction, mais transfiguration et « ravissement ». Dutilleux excelle dans l'art d'évoquer, ce qu'attestent non seulement ses musiques de scène et de film, mais sa musique pure elle-même. La *I^{re} Symphonie* possède un étrange pouvoir d'envoûtement. Par une sorte de symétrie voulue par l'auteur, la musique émerge de l'ombre dès les premières mesures pour s'y replonger dans les toutes dernières; l'on dirait la naissance et le déroulement d'un rêve. La *Sara-*

bande, la *Danse fantastique*, ses musiques de scène pour les *Hauts de Hurlevent* ou la *Princesse d'Élide*, la *Sonate* et la I^{re} *Symphonie* : autant d'œuvres où, par la magie des sons, nous est restituée la poésie des songes. Mais poésie révélatrice de vérité. Si la II^e *Symphonie* nous arrache au quotidien, c'est pour nous mettre face à face avec l'« essentiel inaperçu. » Et l'interrogation insistante sur laquelle elle s'achève la referme sur ce mystère qui est au cœur de l'être et où s'enracine la musique de Dutilleux.

Landowski et Dutilleux marquent le début d'une évolution dans la structure créatrice de l'indépendant. Sans doute celui-ci continue-t-il de penser que l'œuvre musicale ne doit point chercher dans la théorie, c'est-à-dire hors d'elle-même, ses propres raisons. Mais fort, justement, de son indépendance, il empruntera toujours plus volontiers aux tendances révolutionnaires. L'horreur des recherches formelles en général et du dodécaphonisme en particulier tend à s'atténuer pour se muer en compréhension et même en sympathie, non seulement chez les jeunes, mais chez des musiciens déjà mûrs, tentés à leur tour par les techniques nouvelles. Et dans la mesure même où ces techniques tendent à s'intégrer au langage courant de notre temps, comme à notre tradition. Chez un Maurice Jarre et un Marius Constant, un Jacques Bondon, un Luc-André Marcel et un Lucien Bourdeaux (le groupe « Rive Droite » auquel ils appartiennent ne les lie que d'amitié), l'indépendance n'implique plus un renoncement aux expériences de notre temps. Un Marcel Borusiak (ancien élève de Noël Gallon, Milhaud et Jean Rivier), parti d'un style académique, a su adopter, dans son *Canto* (1960), « sans arrière-pensée » une technique sérielle libérée de toute ambition théorique, de toute prétention spéculative. Un très jeune indépendant comme Pierre Ancelin considère la technique sérielle — ainsi que bien d'autres — moins comme destructrice que comme enrichissante. Et ne l'est-elle point surtout dans le domaine formel ? L'esprit sériel, au sens le plus large, dans ce qu'il a de valable et d'accordé à l'esprit du temps, se manifeste hors de la technique sérielle proprement dite. Éclairé par le debussysme, il a permis à Pierre Ancelin de repenser les notions de thématisme, de polarité, de mode et d'intervalle. Sur sa musique règnent des séries

limitées à deux ou trois intervalles, qui, comme chez Debussy et les jeunes sériels, assument dans toute leur ampleur leur fonction constructive. Pierre Ancelin pourtant s'évade de son époque. Selon lui les formes demeurent, si les matériaux changent. La forme chez Ancelin affirme sa transcendance. D'où cette saveur d'éternité et ce sentiment d'allègement que dispense une œuvre telle que l'*Offrande lyrique*. Chez un Jean Barraqué une esthétique spécifiquement moderne se transcende en une pensée musicale intemporelle. Tel est le paradoxe créateur de ce musicienériel qui se prétend « un musicien du passé ». Barraqué — en qui André Hodeir n'hésite pas à reconnaître la figure la plus importante de toute la musique européenne depuis Debussy — observe rigoureusement les lois de la techniqueérielle. Mais c'est pour les soumettre à une fin supérieure. Si Boulez est un explorateur, un découvreur de langage, Barraqué, assimilateur au génie multiple, est un styliste. Deux influences prédominantes se conjuguent en lui : celles de Beethoven (le Beethoven des derniers *Quatuors*) et de Debussy (le Debussy de *la Mer* et de *Jeux*). D'où cet effort de Barraqué vers l'intime alliance de la rigueur et de la liberté. L'auteur de *Séquence* (1950) — sorte de concert pour solistes où la voix se fait une place parmi les instruments — s'approprie ce style d'improvisation inauguré par Debussy et que les sériels s'efforcent de conduire à ses ultimes conséquences. Comme Debussy, Barraqué veut que l'œuvre musicale s'invente sans cesse par une sorte de complicité avec la durée créatrice. Mais pour réaliser une musique en devenir, il n'a point recours au hasard comme Boulez ou surtout Stockhausen. C'est au contraire à travers une écriture rigoureuse que ce grand beethovenien atteint à la plus totale liberté.

D'autres jeunes indépendants, d'obédienceérielle, ou modale (comme Jacques Charpentier, l'auteur des *Études karnatiques* pour piano), affirment une vocation d'intemporalité. Aujourd'hui comme autrefois, l'indépendant se situe à la fois dans l'histoire et hors de l'histoire. Il surmonte l'évolution, qui n'est plus pour lui que l'« image mobile » d'une pensée musicale éternelle.

LA MUSIQUE « DÉPENDANTE »

Au milieu du bouleversement de notre temps, qui remet en question les principes que l'on croyait les plus assurés, se perpétue la tradition de l'opéra-comique français. Toute une diversité de talents viennent en effet illustrer de nos jours, en ordre dispersé, l'idéal national de l'opéra-comique et de la musique de demi-caractère : idéal qu'ils sauvent en le rénouvant. L'opéra-comique, cette synthèse théâtrale, est de création et de tradition purement françaises. Ce qui explique le phénomène singulier et significatif que l'Opéra-Comique de Paris soit le seul théâtre d'opéra-comique existant au monde. En vérité ce genre satisfait une tendance permanente du goût, et même du tempérament français.

Mais la complexité et les subtilités de l'écriture moderne pouvaient signifier la mort de la musique de demi-caractère. Ou bien celle-ci, s'isolant de l'évolution du langage musical, risquait de s'attarder en des formes périmées et désaccordées d'avec l'époque. Or il appartenait au classicisme inné du musicien français d'opérer une clarification et une simplification du langage moderne, permettant d'en intégrer les conquêtes à l'opéra-comique. D'ailleurs, en s'appliquant à ce genre lyrique, tel que le conçoit le musicien français, nécessairement les complexités de l'écriture devaient-elles s'abolir au profit du naturel. Mais en cette décantation de la langue, il y a choix et non appauvrissement. C'est ainsi que dans l'opéra bouffe en particulier — ce genre si spécifiquement français — ont excellé des musiciens dont le langage n'a rien de rétrograde. Citons en particulier : Jacques Ibert (*Angélique*), Claude Delvincourt (*la Femme à barbe*), Roland-Manuel (*Isabelle et Pantalon*), Honegger (*les Aventures du roi Pausole*), Darius Milhaud (*Esther de Carpentras*), Jean Rivier (*Vénitienne*), Henry Barraud (*la Farce de Maître Pathelin*), Henri Sauguet (*le Plumet du colonel*), Claude Arrieu (*Cadet Rousselle, la Princesse de Babylone*), Maurice Thiriet (*la Véridique Histoire du docteur*) ; et parmi les plus jeunes : Pierre Petit (*la Maréchale Sans-Gêne, Furia italiana*) et Jean-Michel Damase (*la*

Tendre Éléonore). Tous ces opéras bouffes répondent à la tendance qui porte la plupart des jeunes musiciens après 1920 à élargir les formes du genre en y introduisant plus de fantaisie dans les sujets et la manière de les traiter. Cet élargissement est bien manifeste chez celui que l'on peut considérer comme le maître de l'opéra-comique à l'époque moderne et le promoteur, en ce domaine, d'une esthétique nouvelle : Marcel Delannoy.

MARCEL DELANNOY

Delannoy est un autodidacte, chez qui le pouvoir a précédé le savoir. Mais c'est sans doute parce que chez lui l'acquisition de la technique fut postérieure à l'exercice spontané de la pensée musicale qu'il ne se méprit point sur lui-même. Sa première œuvre ne fut point en effet — selon la coutume — un recueil de mélodies mais un opéra-comique, *le Poirier de misère*, dont la parfaite réussite témoignait que son auteur percevait déjà sa véritable vocation. Donnée à l'Opéra-Comique en 1927 — Delannoy n'a pas encore trente ans — cette œuvre reçut non seulement l'accueil chaleureux du public, mais encore l'approbation de Maurice Ravel. Dans *le Poirier de misère*, cette œuvre tout entière émanée de son propre fonds, Delannoy d'emblée découvre non seulement sa technique et son style, mais aussi le genre musical auquel il est prédestiné et qui sera par lui enrichi et renouvelé.

Delannoy appartient à la race des musiciens dont l'inspiration s'alimente à la double source du chant et de la danse. Centré sur l'expression mélodique et rythmique, son style convient admirablement au théâtre et au ballet; et nombreuses sont ses réussites en ce domaine, parmi lesquelles il faut citer, outre *le Poirier de misère*, le ballet-cantate *le Fou de la dame*, l'opérette *Philippine*, l'opéra giocoso *Ginevra*, l'opéra féerique *Puck*; les ballets *la Pantoufle de vair*, *Cinderella*, *Figures sonores*, *les Noces fantastiques*. Toutefois, malgré son talent inné pour l'art lyrique, Delannoy n'en est pas moins à l'aise dans la musique pure, où il témoigne de sa verve mélodique, de sa finesse harmonique, et de son sens de la polyphonie chorale et orchestrale. Ses deux symphonies (écrites presque à vingt ans d'intervalle), son *Quatuor* à cordes, ses *Lieder*, sa *Sérénade concertante* pour violon et orchestre,

son *Concerto de mai* pour piano et orchestre, toutes ces œuvres de musique pure ont en commun avec ses œuvres lyriques le charme et la verdeur, le lyrisme et la poésie, et aussi ce ton allègre et volontiers populaire d'un musicien peu enclin aux « sarcasmes » de l'époque. Le propos de Marcel Delannoy paraît être de bannir les subtilités de la technique moderne pour se rapprocher de ce qu'il appelle le « jaillissement populaire ». Car selon lui, le musicien français ne peut trouver son style que dans la fidélité à sa race. Delannoy ne prétend point reconstruire le langage musical, ni répudier les formes traditionnelles : il y a primauté de l'esprit sur la matière, de la pensée musicale sur la technique ; il ne faut point accuser d'épuisement les moyens traditionnels, et l'on peut faire avec des formes anciennes une musique neuve. Toutefois Delannoy estime que dans le domaine lyrique, après le *Singspiel* mozartien, le vérisme de Puccini et de Menotti, et le drame wagnérien, « tout est encore à réinventer », et qu'il appartient au musicien français de jouer un rôle décisif dans la rénovation des formes lyriques et leur évolution vers le « spectacle total ». Ce spectacle total, Delannoy le conçoit comme un « choréodrame » ou un « choréopéra », synthèse dramatique des éléments vocaux, orchestraux, chorégraphiques, et même « parlés » (dont son *Abraham et l'Ange* nous offre l'exemple).

Les deux moyens principaux de la rénovation du théâtre lyrique seront en effet le recours à la danse et l'intégration du parlé. Si la danse peut rajeunir et enrichir le théâtre musical, c'est à la condition qu'elle soit utilisée non point comme un élément décoratif, mais bien comme un élément d'action et d'expression dramatique (à la manière du ballet-opéra du XVIII^e siècle). C'est ainsi que dans *Puck*, le personnage principal est purement dansant. Delannoy élargit donc le concept d'opéra-comique en ajoutant la pantomime au chant et en faisant collaborer la danse à l'action. Mais c'est encore et peut-être surtout par la manière neuve dont il traite le parlé que Delannoy élargit les limites du genre. Sans doute les classiques avaient-ils imaginé les transitions que ménagent vers l'« air », le « recitativo secco » et le « recitativo sostenuto ». Mais Delannoy va beaucoup plus loin dans cette voie. « L'idéal, dit-il, serait de compléter les maillons de la chaîne reliant le parlé prosaïque à l'air absolu. Donc, à

un bout de cette chaîne : parlé prosaïque, puis parlé poétique, parlé rythmique, parlé rythmique ponctué (batterie), récitatif secco; à l'autre bout, le récitatif soutenu plus ou moins symphoniquement, l'air absolu ou bien l'ensemble. Au poète de déterminer la place de ce dernier maillon, mais toujours à un sommet d'intensité. Le retour au parlé peut se faire par la voie inverse à moins qu'on ne veuille obtenir une brusque chute de température dramatique, un énorme contraste : on passera alors, d'un seul coup, du chant au parlé prosaïque. Car les combinaisons varient selon les exigences du livret. »

Il y a deux traditions d'opéra-comique : celle de la comédie-opéra — dont *Louise de Charpentier*, *le Carrosse du Saint-Sacrement* de Busser et *le Rossignol de Saint-Malo*, de Paul Le Flem nous offrent l'exemple — qui ne contient pas de dialogue parlé. Celle du pur opéra-comique qui en contient et dans laquelle s'inscrivent *Carmen* et *Pelléas*. Or l'originalité de Delannoy est de synthétiser ces deux traditions, comblant du même coup le fossé qui sépare l'opéra-comique de l'opéra. Car l'intégration du parlé dans le théâtre musical ne s'applique pas seulement au « demi-caractère », mais aussi au « grand caractère ».

Dans une note à la fin de *Puck*, Delannoy donne des directives d'interprétation qui assurent la réalisation de transitions insensibles de la musique au parlé et vice versa. Ainsi se trouve parachevée l'intégration du parlé à la musique et apaisée l'antinomie des deux éléments sous le règne de la loi musicale. Car l'impératif fondamental du théâtre de Delannoy, c'est toujours le souci de la musique en soi. Par où le musicien de théâtre rejoint le compositeur de musique pure.

THÉÂTRE ET BALLET

Si nous assistons de nos jours à une « crise du théâtre lyrique », il ne semble point que le compositeur soit en cause. Il importe au contraire de souligner la qualité de la production lyrique de notre temps. Jacques Ibert, Auric, Poulenc et Sauguet, Darius Milhaud et Honegger, Henry Barraud; Emmanuel Bondeville (*l'École des maris*, *Madame Bovary*), Henri Tomasi (*l'Atlantide*, *le Triomphe de Jeanne*, *Il Poverello*), Pierre Capdevielle (*les Amants captifs*), Jean Martinon (*Hécube*), Jacques

Chailley (*Thyl de Flandre*) : il n'est guère de musicien de notre temps que n'ait séduit le genre lyrique, auquel certains d'entre eux — un Milhaud et un Landowski par exemple — ont donné le meilleur d'eux-mêmes. Dans ce domaine s'opèrent aussi un assouplissement et un renouvellement des cadres traditionnels qui souvent aboutissent à redonner vie à des formules que l'on croyait périmées. Notre temps remet en honneur le mystère médiéval, comme si le théâtre occidental cherchait à se rajeunir en retournant à ses sources liturgiques : ainsi dans *Lucifer* de Delvincourt et *le Mystère des saints innocents* de Barraud. Notre temps retrouve aussi le drame antique, ressuscitant en particulier sous une forme neuve le « chœur » des tragiques grecs : ainsi chez un Honegger et un Milhaud.

Qu'un Landowski mette en scène l'homme d'aujourd'hui, ou qu'un Honegger et un Milhaud fassent appel à des héros antiques ou bibliques, ils se rencontrent dans leur propos essentiel : celui d'incarner le drame proprement moral de l'homme s'affrontant aux problèmes éternels de la conscience humaine. Avec Honegger et Milhaud, un théâtre musical aux visées morales et philosophiques est né, qui se perpétue chez un Landowski. Un nouveau lyrisme fait ainsi son apparition, loin de tout individualisme romantique. Lyrisme qui retrouve les mythes majeurs des grands tragiques grecs, dans leur signification permanente. Lyrisme musical dont la noblesse d'expression est à la mesure de la grandeur de son propos. Pour le compositeur d'aujourd'hui, assignant à l'art musical une mission rédemptrice, le genre lyrique offre en vérité le moyen d'exposer, de manière plus explicite que la musique pure, les problèmes les plus essentiels qui assaillent la conscience humaine.

Deux tendances se font jour chez ces musiciens pour qui le genre lyrique est le champ idéal d'une éthique humaniste (tendances qui d'ailleurs ne s'excluent nullement et auquel le même musicien peut céder tour à tour). L'une, dépouillant le drame de tout élément extérieur pour le réduire à sa substance tragique interne, restaure sous un aspect neuf la forme délaissée de l'*oratorio*. Honegger, dans cette voie, a donné l'exemple en des œuvres magistrales. L'autre tendance s'oriente au contraire vers le « spectacle total » c'est-à-dire vers une

synthèse de tous les éléments du spectacle (englobant la chorégraphie et le texte parlé chez un Honegger, voire même le cinéma chez Milhaud). Synthèse s'enrichissant chez Landowski de toutes les possibilités neuves qu'apportent les conquêtes de la technique moderne.

Le théâtre musical de notre temps, dans son effort d'assouplissement des cadres traditionnels, tend à la fusion des genres. Toute une diversité d'êtres lyriques nouveaux — d'une incontestable authenticité — voient le jour, qui n'entrent dans aucune catégorie définie et que le compositeur ne sait plus très bien comment nommer...

Ballet-opérette, ballet-bouffe, ballet-cantate, choréopéra, ces termes inventés par notre temps attestent non seulement cette fusion des genres, mais encore l'importance qu'y reçoit l'élément chorégraphique, toujours présent. D'aucuns estiment même qu'au théâtre lyrique — condamné par la désaffection que lui témoigne le public — se substitue de nos jours le ballet, qui semble mieux accordé à notre époque si l'on en juge par la faveur dont il jouit tant auprès du public que du compositeur.

L'actuelle vogue du ballet — en France comme à l'étranger — est due pour une bonne part aux Ballets russes de Serge de Diaghilev, dont l'influence se fait encore sentir aujourd'hui. Le premier, Diaghilev réalisa une synthèse de la musique, de la peinture et de la danse telle qu'il n'en avait jamais existé auparavant. Or le ballet ainsi conçu répond à notre temps en apaisant ce tourment de l'unité, en comblant ce vœu d'un « spectacle total » auquel tentait aussi de satisfaire à sa manière le nouveau théâtre lyrique. Le ballet, lui aussi d'ailleurs, semble vouloir franchir ses frontières traditionnelles pour s'égaliser au théâtre lyrique. N'a-t-on point assisté récemment à la conjonction poésie-musique-danse ? Dans *les Amants de Tétel* (de Raymond Rouleau, donné par la compagnie Ludmilla Tchérina) et *Orphée* (de Béart), l'élément vocal, pour la première fois, est utilisé à des fins chorégraphiques.

L'on mesure toute l'importance des Ballets russes dans l'évolution de la musique contemporaine si l'on songe qu'ils ont suscité des chefs-d'œuvre tels que *Daphnis et Chloé* de Ravel, *Jeux* de Debussy, *Parade* de Satie, *les Biches* de Poulenc, *la Chatte* de Sauguet, plusieurs

ballets d'Auric... Ce fécond rapprochement de la musique et de l'art chorégraphique dont Diaghilev fut l'initiateur se perpétue à notre époque. La musique est partie intégrante du ballet contemporain. Souvent même elle y joue un rôle prépondérant. A tel point que les plus belles partitions de ballet ne perdent pas au concert leur sens et leur valeur. Et l'on peut affirmer que le succès d'un ballet est dû au moins autant à la qualité de la musique qu'à l'action chorégraphique.

Le ballet satisfait aux aspirations des musiciens en quête de nouveaux moyens d'expression leur assurant une plus vaste audience. Mais c'est sans conteste chez le musicien français qu'il trouve son terrain d'élection; car la musique de ballet incarne de la plus séduisante façon l'idéal si français d'une musique de « divertissement ». Divertissement qui a ce rare privilège d'abolir l'actuel divorce du compositeur et de son public. Nombreuse donc est la cohorte des musiciens français — des aînés aux tout jeunes — dont les partitions de ballet sont d'authentiques réussites. Il est impossible de les nommer toutes, et nous devons nous borner à ajouter à celles déjà citées (de Auric, Sauguet, Poulenc, Delannoy, Jean Françaix) *la Nuit vénitienne*, *la Précaution inutile*, *Héraklès*, *la Reine des Isles*, *Psyché* et surtout *l'Œuf à la coque* (un des brillants succès de la Compagnie Roland Petit) de Maurice Thiriet; *Deuil en vingt-quatre heures*, du même compositeur, *le Loup* d'Henri Dutilleux, *Ciné-bijou* de Pierre Petit, *la Perle* de Claude Pascal (tous commandés par la Compagnie Roland Petit); *la Croqueuse de diamants* de Jean-Michel Damase (l'un des succès aussi de cette même compagnie); *le Petit Prince* de Maurice Le Roux (d'après Saint-Exupéry), *Cyrano* de Marius Constant, *Marionnettes* et *le Dompteur* de Claude Pascal, etc. Dans ces ballets très divers de fond et de forme, triomphent les qualités majeures du génie français : la verve rythmique, le lyrisme mélodique, le don d'élégance et de poésie et — la plus essentielle dans une musique de divertissement — une heureuse spontanéité.

L'ILLUSTRATION MUSICALE

Les arts du spectacle offrent plus aisément que la musique pure un terrain d'entente entre le compositeur

et le public, dans la mesure où ils exigent une musique signifiante, directe et toujours efficace. Mais ne sont-ils point aussi une menace pour l'art musical en restreignant la liberté créatrice du musicien ? Les servitudes de la musique « dépendante » n'ont pas eu que des conséquences négatives et néfastes. Bien au contraire. Sommé de faire face à de nouveaux problèmes, l'art musical dut réviser sa démarche traditionnelle, remettre en question ses *a priori*. Et l'on vérifie ici une fois de plus que chez l'artiste authentique, l'art fait de ses contraintes mêmes l'instrument d'une invention et d'une libération. N'est-ce point — outre les raisons matérielles — poussés aussi par la curiosité du créateur que se sont empressés de répondre à l'appel du cinéma naissant les Honegger, Roland-Manuel, Milhaud, Ibert, Sauguet, Auric, Poulenc, Jaubert, Tailleferre ? Ce sont eux qui ont découvert la technique d'écriture, d'orchestration et, pour tout dire, la forme même de ce nouveau genre musical. Un Maurice Thiriet, le musicien des *Visiteurs du soir* et des *Enfants du Paradis*, et l'auteur de cent trente partitions de film, a trouvé dans la musique de cinéma son authentique vocation. De même un Yves Baudrier. Et l'on sait que Jacques Ibert rend grâce au cinéma pour l'enseignement fécond qu'il en a retiré. Henri Sauguet, de son côté, ne craint pas d'affirmer : « Le cinéma a apporté un bouleversement profond et presque total dans la musique, une véritable libération. L'habitude de travailler avec la montre nous a amenés à sacrifier tout bavardage. » Une esthétique nouvelle est née du cinéma, esthétique de l'économie et du raccourci lapidaire, en plein accord avec le style de notre temps. Et surtout le cinéma n'a-t-il pas contribué à délivrer le musicien de toutes les formules académiques pour l'aider à retrouver, dans sa pureté originelle, le sens musical ? Yves Baudrier n'a pas tort de célébrer cette « source de jouvence » que constitue le film pour un art trop vieux et « surchargé d'habitudes formelles ». Mais, en fait, les « effets sonores » que réclame toute musique illustrative — de film, de scène ou de radio — n'est-ce point la redécouverte de l'incantation primitive ?

Dans la musique illustrative ont trouvé leur usage et leur justification les matériaux les plus modernes. Et la fortune que cette musique connaît à notre époque —

fortune prédite par Satie — témoigne que le public n'est pas hostile à la nouveauté d'un langage pourvu qu'il en puisse saisir le sens. C'est la conscience lucide de cette évidence qui fait l'unité de la double activité d'un Maurice Jarre, jeune musicien que sollicitent également la musique pure et la musique illustrative, qui fut pour lui l'enseignement de toute une esthétique. Au lieu de partir du créateur ou de la musique en soi, cette esthétique se fonde sur les exigences de l'auditeur. Tout s'y subordonne à cet axiome fondamental : une musique n'est valable que si elle est capable de toucher l'auditeur, c'est-à-dire si celui-ci peut retenir et refaire ce qu'il vient d'entendre. La musique suppose la mémoire — les Anciens déjà le savaient. D'où la nécessité pour le compositeur d'user de thèmes relativement simples, revenant fréquemment, et de ne pas tomber dans le « péché de développement ». Il est loisible au compositeur, selon Maurice Jarre, d'utiliser toutes les techniques de production de son que l'époque met à sa disposition — sans pourtant écarter les agents traditionnels, c'est-à-dire les instruments de musique, nullement incompatibles d'ailleurs avec les techniques nouvelles.

La *Passacaille* de Maurice Jarre, écrite pour le Festival d'Aix-en-Provence (1956), atteste son don de la construction dramatique : celle qui parle à l'auditeur et s'impose à lui immédiatement, sans qu'il ait à faire appel à un savoir formel. Homme de théâtre jusqu'en sa musique pure, Maurice Jarre excelle dans la musique de scène, où il donne toute sa mesure et témoigne de sa maîtrise des techniques les plus nouvelles. Pourquoi sa musique est-elle toujours si accordée à ce qu'elle est chargée d'évoquer ? C'est qu'il a le génie du « décor sonore » au sens strict, au sens où le décor est un faux, une apparence dont toute la réalité n'est qu'en la subjectivité du spectateur. Éclectique par principe et utilisant tous les langages, exploitant en particulier les vertus de dépaysement des divers styles historiques, il fait appel tour à tour à Dowland et à Debussy, à Scarlatti et à Schönberg. De toutes ces musiques il sait extraire la saveur et le parfum, n'en conservant jamais que l'effet pur sans le style et la forme. L'on comprend que la musique concrète l'ait séduit par ses possibilités évocatrices, de sorte qu'il lui emprunte volontiers ses matériaux

et ses techniques, en particulier des procédés de « truquage » radiophoniques tels que la stéréophonie. Toutefois Maurice Jarre n'est pas un « musicien concret » : il compose en effet par écrit et non pas expérimentalement; et surtout, il faut souligner qu'il est aussi éloigné, en sa musique illustrative, de la musique concrète que de la musique traditionnelle, et par la manière même dont il les repense et les recrée. Tandis que musique traditionnelle et musique concrète ont ce trait commun de posséder une facture objective, la musique illustrative de Maurice Jarre ne se fonde que sur l'impression subjective. La démarche du musicien est ici inversée : auditeur plutôt que créateur, il n'est attentif qu'à l'effet sonore pur, aux charmes magiques de l'art musical et à leurs prolongements mystérieux dans l'inconscient. Ainsi tous les langages musicaux — de la musique traditionnelle à la musique concrète — ne sont-ils que matières pour la musique illustrative qui en joue selon ses fins propres. Et à ces matières musicales dont certaines paraissaient définitivement usées, Maurice Jarre restitue leur fraîcheur grâce à la finesse d'une sensibilité auditive qui, libérée de tout *a priori* formel, n'en est que plus agile pour la conquête de leurs saveurs émotionnelles. La musique illustrative n'apparaît plus alors comme un genre inférieur, mais comme un genre original possédant son esthétique propre.

La musique de scène prend à notre époque une ampleur inusitée au XIX^e siècle. La proportion des représentations dramatiques accompagnées de musique de scène a en effet considérablement augmenté. C'est que, dans le théâtre moderne, les décors — qui sont commandés à d'authentiques créateurs — appellent par leur irréalisme une sonorisation qui en confirme et en précise le climat émotif. Le surréalisme et le mysticisme, la fantaisie et la féerie qui règnent sur le théâtre contemporain s'accordent d'ailleurs à l'art musical et y trouvent leur naturel prolongement. Mais il faut signaler aussi l'influence du cinéma et de la radio, qui — ne pouvant se passer de musique — ont éveillé en nous le besoin de cet art invisible et souverain dont la présence seule peut donner sa dimension intérieure au spectacle.

Rejetant dans l'ombre l'univers de la vision et de l'objet, la radio redonne la primauté à l'audition.

Et voici que cette essentielle limitation et servitude de la radio libère la musique et la rend à elle-même en l'arrachant au monde extérieur. Si la radio contraint l'art musical à se soumettre à ses exigences techniques, elle instaure par contre le règne de la musique, dans son orgueilleuse suffisance. Et par l'entremise de la radio, la musique va se soumettre les autres arts, intériorisant les arts du spectacle et les recréant selon soi, dans son univers purement sonore et musical.

En croyant se borner à les transmettre, la radio en vérité a réinventé la musique, la littérature, la poésie, le théâtre et l'opéra. En s'ajoutant l'épithète de « radiophonique », ils s'obligeaient à changer de style, et se muaient insensiblement en autant d'arts nouveaux.

Tout devient musique à la radio. Le verbe n'y est plus ni celui qui se lit, ni même celui que l'on entend dans l'univers visible : c'est un verbe exalté, musicalisé et recouvrant toute sa puissance magique. De telle sorte qu'à la radio se réalise entre le verbe et le son une fusion idéale, qui permet de les composer musicalement. Un art précisément est né de cette fusion de la littérature et de la musique à la Radio ; art qu'illustrent avec une grande force de persuasion des œuvres comme *le Joueur de flûte* et *Pygmalion*, petit oratorio et opéra radiophonique de Marius Constant, *Ruisseau*, œuvre musico-poétique aux effets sonores inouïs, de Maurice Jarre et Roger Pillaudin, ou *les Adieux*, poème musical de Marcel Landowski.

Dans le théâtre radiophonique, rien ne peut plus être vu : tout doit être entendu. Or cette servitude originelle du théâtre radiophonique libère en définitive le théâtre de ses conventions traditionnelles, lui ouvre les portes du rêve et de l'imagination, de la féerie et du merveilleux, de l'expérience métaphysique... Les êtres et les choses n'y sont plus que leur voix, présence sonore, âme musicale, s'affranchissant ainsi de leurs liens terrestres. Et la musique régnera en maîtresse sur ce théâtre spiritualisé. En abolissant le monde visible, la radio élargit considérablement le champ d'expression de la musique, elle l'oblige à prendre conscience de toute la finesse et de toute l'ampleur de ses pouvoirs. Tandis que la musique de scène n'est qu'un complément de la mise en scène, le « décor sonore » doit assumer toutes les fonctions du décor visuel. Mais seule la radio est justement capable

d'opérer le miracle de cette métamorphose de l'impression auditive en impression quasi visuelle. Car seule elle peut enrichir la palette du compositeur de cette prodigieuse diversité d'effets sonores nés de ses originales ressources. Dans le décor sonore, le pouvoir de suggestion de la musique est porté à sa plus haute puissance. Sans doute les bruits, en vertu de leur réalisme, pouvaient-ils sembler plus appropriés pour « planter le décor » et créer l'atmosphère. Or le réalisme des bruits n'aboutit le plus souvent qu'à la détruire. En fait l'art radiophonique a évolué du réalisme à la poésie, préférant au bruit la musique, plus poétiquement évocatrice. Et les bruits radiophoniques eux-mêmes sont des bruits recréés, ayant valeur poétique d'objets sonores.

Mais en réalité l'expression de « décor sonore » est impropre; car il n'a aucune analogie avec le décor visuel. S'adressant à l'oreille, il est fugace, se mêle au texte, réagit sur lui, devient aussitôt un contexte. A la radio, art du temps, tous les matériaux sonores fusionnent dans la fluidité temporelle. L'illustration musicale d'une pièce radiophonique n'est donc point une simple musique de scène. Mais elle doit être pensée *pour* la radio et faire partie intégrante de la pièce avec laquelle elle formera, à l'audition, un tout indivisible. Des compositeurs de tous âges et de toutes tendances ont écrit des musiques radiophoniques, affermissant cet art nouveau dont les pionniers se nomment Ibert, Milhaud, Honegger, Aubert, Auric, Poulenc, Sauguet, Rosenthal, pour ne citer que quelques-uns, parmi les plus représentatifs de notre école française.

La radio a créé un genre lyrique nouveau, l'opéra radiophonique, qui s'exprime par des moyens purement sonores. De ce genre nouveau, *Pygmalion* de Marius Constant (sur un livret d'Yves Jamiaque), *Ariane* de Georges Delerue et *la Cabine téléphonique* de Claude Arrieu nous apportent le témoignage convaincant. L'opéra radiophonique substitue au « spectacle total » un « art musical total », où la musique embrasse l'opéra tout entier pour le réduire à soi. Fusion totale de tous les matériaux sonores sous l'autorité de la musique, l'opéra radiophonique est par essence « composition musicale ». Ainsi se trouve surmontée l'antagonie spectacle-musique.

La musique illustrative convient au compositeur français, dont la musique souple et sensible sait créer l'atmosphère avec une poésie discrète et persuasive. Et c'est en France que les recherches sur l'art radiophonique ont été poussées le plus loin. Recherches récompensées par d'authentiques réussites qui ont fait école à l'étranger.

La musique concrète, le théâtre radiophonique, voire le « ballet radiophonique », telles sont les nouvelles formes d'art suscitées par la technique radiophonique. L'on saisit sur le fait comment les servitudes d'une technique suscitent de nouvelles possibilités esthétiques, dans cet « art radiophonique » qui recrée selon soi la littérature, le théâtre, l'opéra, et la musique elle-même...

En acceptant de dépendre de la radio, la musique a augmenté considérablement ses ressources et ses pouvoirs. Ce qui était vrai de la musique de film et de scène l'est plus encore de la musique radiophonique. Bien plus radicalement s'opère en elle ce retour au *sens* pur, dont l'art musical tout entier a recueilli le bienfait. Dépendance et autonomie, ces deux conditions inverses de l'art musical tendent à se rejoindre à la radio. Par le détour d'une technique tout artificieuse, la musique s'est en fait rajeunie, a renoué avec ses sources magiques, et reconquis son pouvoir le plus immédiat et le plus profond.

DÉCADENCE OU RENAISSANCE ?

RÉVOLUTION ou tradition ? L'on répond volontiers : l'avenir décidera. Comment résister pourtant au désir d'en déceler les signes précurseurs.

La musique a d'abord vécu au début du siècle une période de désintégration. La libération à l'égard des contraintes formelles du classicisme, inaugurée par le romantisme et poursuivie par l'impressionnisme, aboutissait inexorablement à la dissolution de la tonalité et du rythme, à l'atonalisme et à l'arythmie. Cette dissolution encourageait l'esprit d'aventure, la fièvre d'exploration et d'expérimentation, favorisés par les nouvelles possibilités techniques de notre temps. Or ces recherches en tous sens aboutissaient en fait à des techniques inconciliables qui achevaient de dissoudre ce qui restait

encore de principes formels et de faire perdre à la musique son « unité de conscience ». L'on conçoit que de véhémentes polémiques aient opposé, aux promoteurs de la révolution, les partisans de la tradition, ne voyant de salut que dans un « retour en arrière » vers l'unité et vers la forme. Mais aujourd'hui notre vision est plus sereine, et le fossé ne nous semble plus aussi infranchissable entre les adversaires d'hier. Le grand heurt de la révolution et de la tradition n'a point été vain. Forces traditionnelles et forces révolutionnaires ont joué leur rôle dans l'élaboration d'un style de notre temps. Si les tendances musicales sont multiples et bariolées, leur ensemble est cependant beaucoup moins incohérent qu'il ne paraît à première vue. Il existe sans conteste, en dépit de la diversité des techniques, un style de l'époque par où elles se rejoignent. L'on assiste à des rapprochements inattendus, à la conjonction des contraires. Fait symptomatique de notre temps, les aînés se mettent volontiers à l'école des jeunes et cèdent à l'attraction de l'avant-garde au lieu de rester enfermés dans leur position. Tel qui récuse en théorie les langages révolutionnaires ne voudrait point cependant priver sa musique de leur apport. Chaque découverte n'est pas plutôt faite que déjà elle s'intègre au vocabulaire courant. Ainsi voit-on les conquêtes les plus osées trouver place dans les musiques les moins ésotériques : musiques de film, de ballet et de scène, qui usent largement des procédés sériels et concrets. Musique concrète et musique traditionnelle vont à la rencontre l'une de l'autre : elles se mêlent volontiers, aussi bien chez les musiciens concrets que chez les musiciens traditionnels. C'est dire qu'elles ne sont plus ressenties comme incompatibles. À la désintégration succède donc l'intégration. À la soif d'aventure, le besoin de reconstruction; à l'analyse individuelle, la synthèse collective.

Le problème fondamental qui assaille le musicien d'aujourd'hui, n'est-ce point de découvrir une structure formelle mettant fin au chaos révolutionnaire et qui permette de maîtriser la surabondance des richesses sonores suscitées par les recherches et les expériences ? Le symptôme le plus apparent de cette volonté de reconstruction réside dans ce retour à la symphonie que l'on observe de nos jours, et tout particulièrement chez les

Français. Vers les années 1900, Debussy pouvait prétendre, avec quelque apparence de raison, que « depuis Beethoven la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite ». Et pourtant de nos jours les musiciens les plus divers : Honegger et Milhaud, Loucheur et Sauguet, Jean Rivier et Henry Barraud, Tony Aubin, Pierre Capdevielle, Jacques Chailley, Adrienne Clostre, Pierre Hassenquoph, Lucien Bourdeaux et tant d'autres ont tenté de soumettre aux exigences d'une forme stricte, dont la thématique s'appuie sur les bases rigides de la tonalité, une matière sonore fuyante et rebelle à la thématique traditionnelle. Ce curieux retour à la symphonie révèle en vérité que l'ère des explorations est révolue et qu'il ne reste plus qu'à organiser le terrain conquis.

Cette volonté d'organisation — commune aux aînés et aux jeunes — n'est nullement refus de la révolution : elle la prolonge et la consolide. Et ce sont justement les plus révolutionnaires qui éprouvent le plus violemment cet appétit constructif. Aux yeux du sériel, il n'est de plus noble titre pour une œuvre musicale que celui de *Structure*. Et qu'est-ce que la technique sérielle généralisée sinon une « hyperorganisation » ? L'atonalisme — et même le dodécaphonisme — détruisaient parce qu'ils ne se posaient qu'en s'opposant à la tonalité. La technique sérielle construit parce qu'elle s'en libère et conquiert l'autonomie. A la menace d'une totale dissolution le musicien a répondu par une intégrale rationalisation. Les recherches d'hier étaient destructrices : celles d'aujourd'hui sont constructrices. Et le musicien concret lui-même participe à ce retour à la forme : devant une matière sonore prodigue en sortilèges, il s'impose un ascétisme qui lui permettra d'en exploiter les pouvoirs formels et de rejoindre par là l'art musical. Ainsi la nouveauté de la matière n'est plus pour le musicien l'atout majeur et une excuse à l'absence ou à l'insuffisance de la forme. L'invention formelle devient l'essentiel. C'est dire que nous entrons dans une ère formaliste.

Issu d'une réaction instinctive de défense, ce formalisme n'a rien d'un académisme. Le musicien d'aujourd'hui, impatient de reconstruire, puise dans cette impatience même son énergie informatrice. Et cette reconstruction tend par là même à engendrer un univers affectif

nouveau. La joie sonore et rythmique d'un Messiaen, le dynamisme impétueux d'un Jolivet et d'un Boulez, l'éthique d'un Martinet, la vigueur de nos symphonistes, et enfin l'abandon général de l'esthétique de la laideur : tout indique l'effort pour retrouver, au sein du nouveau langage, les éternelles valeurs musicales et humaines. Retour à l'humain, primauté de l'humain, nulle école n'estime pouvoir s'y soustraire. La technique sérielle s'efforce de briser le déterminisme mathématique où elle a failli s'enfermer pour restituer liberté et spontanéité non seulement au compositeur mais encore à l'interprète. Ainsi cette libération de l'interprète — qui retrouvait dans toute leur plénitude ses pouvoirs créateurs d'autrefois — était l'œuvre précisément de ceux qui furent si souvent accusés de « déshumaniser » la musique. Mais le musicien concret avait réagi plus tôt encore, son contact incessant avec la machine lui faisant mieux mesurer le danger de déshumanisation d'un art contaminé par la technique. Très vite il a senti la nécessité de se soumettre la machine, de la plier aux exigences de la sensibilité auditive et de la subjectivité humaine. La musique concrète s'oriente décidément vers des structures qui parlent à l'oreille, vers un langage qui puisse réaliser, entre le créateur et l'auditeur, une véritable communion.

Par cet effort vers la reconquête de l'humain, la révolution tend à s'intégrer à la tradition. Le révolutionnaire d'aujourd'hui ne prétend plus que « la musique commence avec lui ». Boulez, comme il le dit lui-même, ne veut que « ramasser le faisceau des disponibilités élaborées par nos prédécesseurs, en exigeant de soi-même un minimum de logique constructive ». La musique concrète — plus paradoxalement — après avoir bouleversé les concepts fondamentaux de la musique traditionnelle, s'efforce de la rejoindre et de la prolonger, la prend pour guide et pour modèle. « Il faut bien penser, dit Schaeffer, qu'un moment viendra où les nouvelles trouvailles, qu'elles soient formelles ou matérielles, et les nouveaux procédés instrumentaux devront rejoindre les fins et les moyens déjà connus et prolonger l'expression musicale la plus universelle. Le contraire serait la négation de toute continuité musicale et, en particulier, de l'évolution progressive des habitudes d'écoute

et des possibilités d'assimilation. » Le révolutionnaire n'échappe pas à cette dialectique : après avoir rompu avec le passé, il éprouve le besoin de renouer avec lui. Il se découvre des ancêtres; et la révolution se révèle n'être qu'une évolution.

Évolution toutefois éminemment créatrice. Une *nouvelle sensibilité musicale* s'exprime dans la musique d'aujourd'hui et en explique les innovations de langage. Cette nouvelle sensibilité musicale est elle-même issue de la sensibilité moderne — qui porte la marque des mouvements de pensée de notre temps. Sensibilité subtile, complexe, enrichie par la physique moderne, la psychanalyse et les philosophies de l'existence, sensibilité violente, tourmentée et parfois délirante, qui ne peut plus oublier sa dimension métaphysique. Mais si la sensibilité moderne est commune au compositeur et à l'auditeur, il n'en reste pas moins que celui-ci a contracté des habitudes auditives l'éloignant de ce nouveau langage qui lui est pourtant accordé. Il lui faut donc le temps de l'apprendre, c'est-à-dire de se reconnaître en lui, il lui faut par lui-même découvrir cette « nouvelle écoute » que réclame la nouvelle musique. Celle-ci a rejeté les cadres *a priori* qui favorisaient la paresse : cette musique qui s'invente à mesure doit être appréhendée dans sa forme singulière et imprévisible. De l'auditeur comme de l'interprète, elle exige collaboration et complicité. En ces « formes ouvertes » s'exprime une philosophie de la liberté, qui éveille en secret notre liberté créatrice. Le compositeur ne nous impose pas une vision unique de son œuvre : il sollicite notre faculté de « choix ». A nous d'entendre cet appel et d'y répondre. Plus qu'une aventure technique la musique moderne est une aventure spirituelle.

La fable semble avoir vécu d'une musique française faite d'esprit et de légèreté plus que de profondeur et de force. Nul doute que la musique sérielle en particulier ne soit née en réaction contre la légèreté de l'entre-deux-guerres et que bien d'autres musiques — celles d'un Dutilleux et d'un Landowski par exemple — ne traduisent une révolte de la spiritualité contre l'intellectualité. La musique française d'aujourd'hui tend à s'éloigner de l'idéal de « divertissement » et prend un ton plus grave. Et la musique des jeunes sériels emprunte à la

musique allemande, en même temps que sa rigueur formelle, son intériorité et sa profondeur riche en résonances métaphysiques. Est-ce à dire qu'il nous faille abandonner le « mythe des écoles nationales » ? Chez un Boulez, un Barraqué, le rigoureux ordre germanique s'allie aux magies sonores de la sensualité latine. Dans sa quête d'une solution française au problème sériel, Boulez s'est de plus en plus rapproché de Debussy. Debussy le libérateur, mais aussi le restaurateur de notre tradition menacée, et dont les *Jeux* ne cessent d'éclairer et de guider les jeunes musiciens français d'aujourd'hui — sériels ou non. De tout temps le musicien français, selon Norman Demuth, a « tout prévu » et pressenti le premier le sens même de l'évolution musicale. A ceux pour qui l'esprit sériel est contraire à l'esprit français, Demuth rappelle que l'expérience sérielle est née sur notre sol. Ni Matthias Hauer, ni Arnold Schönberg ne connurent les *Clairs de lune* d'Abel Decaux composés dès 1900. C'est lui pourtant le véritable ancêtre des jeunes sériels français — qui l'ignorent, mais ont réinventé, à partir de Debussy, son « impressionnisme sériel ».

Aujourd'hui comme autrefois, la musique française fait entendre dans le concert européen un chant qui lui est propre. Par-delà ses déchaînements, ses angoisses et ses révoltes, elle demeure encore avant tout une musique du plaisir et de l'intelligence. Elle conserve le culte de cette élégance qui est une ascèse. Si d'aventure elle explore les profondeurs de l'inconscient, c'est pour y faire pénétrer la lumière de la conscience. Et la violence expressive elle-même n'y sert jamais d'excuse à la laideur. Mais cet hédonisme — qui n'est point facile épicurisme — n'est-ce point la victoire d'une liberté de jeu qui fait de l'harmonie avec la passion, de la joie avec la peine, et transmue les plus obscurs sentiments en pure musique ?

Cet esprit de la musique française, chacun de nos musiciens le retrouve selon soi. C'est pourquoi, malgré la diversité contradictoire de ses tendances, la musique française d'aujourd'hui se rassemble pourtant en une seule école française. Cette école est riche à la fois en réussites et en promesses. A la menace de destruction, le musicien, en France aussi, a répondu par une tenace

volonté de reconstruction. Et la crainte d'une décadence s'est changée en l'espoir — en la certitude — d'une renaissance.

Gisèle BRELET.

BIBLIOGRAPHIE

La musique française contemporaine commence seulement à faire l'objet d'études approfondies et systématiques. Il semble qu'il soit maintenant possible d'embrasser le demi-siècle musical. La musique demeure cependant de nos jours comme au début du siècle un art « en mouvement » et par là même difficile à cerner. Même si l'on ne joue pas les prophètes, l'on est nécessairement trahi par la perspective changeante de l'histoire : chaque phase nouvelle jette un nouvel éclairage sur les précédentes et oblige le musicologue à reviser ses concepts. C'est sous ces réserves que nous signalons les meilleurs travaux inspirés par la période contemporaine et auxquels leur date même de parution peut servir de justification et d'excuse.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ADORNO, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, 1962.

BECK, G., *Compositeurs contemporains*, Œuvres d'orchestre, Paris, 1960.

BRUYR, J., *L'écran des musiciens*, 2 vol., Paris, 1930.

COLLAER, P., *La musique moderne, 1905-1955*, Paris-Bruxelles, 1955.

COMBARIEU, J., *Histoire de la musique*, les tomes IV et V sont signés René DUMESNIL, Paris, 1959.

GOLÉA, A., *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954.

GOLÉA, A., *Vingt ans de musique contemporaine*, 2 vol., Paris, 1962.

LA GRANGE, H.-L. de la, *La musique de 1900 à 1950*, dans « la Revue musicale », novembre 1952.

LE ROUX, M., *Introduction à la musique contemporaine*, avec une préface de Claude Delvincourt, Paris, 1947.

MARIE, J.-É., *Musique vivante*, introduction au langage musical contemporain, Paris, 1953.

MOOSER, A., *Panorama de la musique contemporaine (1947-1953)*, préface de Bernard Gavoty, Lausanne, 1953.

MOOSER, A., *Regards sur la musique contemporaine (1921-1946)*, préface d'Arthur Honegger, Lausanne, 1946.

SAMAZEUILH, G., *Musiciens de mon temps*, Paris, 1946.

SAMUEL, Cl., *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, 1962.

SIOHAN, R., *Horizons sonores*, évolution actuelle de l'art musical, Paris, 1956. L'ouvrage contient un examen critique approfondi de la technique sérielle.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Musique nouvelle*, Paris, 1956.

VUILLERMOZ, É., *Histoire de la musique*, Paris, 1949. 29^e éd. en 1956.

WOLFF, P., *La musique contemporaine*, Paris, dans « L'Activité contemporaine », s. d.

WORNER, K. H., *Musik der Gegenwart*, Mayence, 1949; avec une riche bibliographie.

La musique des origines à nos jours, sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, 1946.

Larousse de la musique, sous la direction de Norbert Dufourcq, 2 vol., Paris, 1949.

Encyclopédie de la musique, sous la direction d'Igor Stravinsky, 3 vol., Paris, 1958-1961.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vaste encyclopédie sous la direction de Friedrich Blume, Cassel, Bärenreiter-verlag, 1949 et sq., (en cours de publication).

Dictionnaire de Riemann, publié sous la direction de Wilibald Gurlitt, Mayence, Schott, 12^e édition, 3 vol., 1959-1961.

OUVRAGES CONSACRÉS

A LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

DUMESNIL, R., *La musique contemporaine en France*, 2 vol., Paris, 1949.

DUMESNIL, R., *La musique en France entre les deux guerres*, Paris, 1946.

FAVRE, G., *Musiciens français contemporains*, Paris, 1955.

LANDORMY, P., *La musique française après Debussy*, Paris, 1943.

MACHABEY, A., *Portraits de trente musiciens français*, Paris, 1949.

ROSTAND, C., *La musique française contemporaine*, Paris, 1952.

ROY, J., *Présences contemporaines, musique française*, Paris, 1962.

Musique et Univers sonore, « Age nouveau », n° 92, Paris, mai 1955. Enquête auprès des musiciens français sur la création musicale.

TEMPLIER, P. D., *Erik Satie*, Paris, 1932.

Erik Satie, son temps et ses amis, « la Revue musicale », n° 214, juin 1952.

FERROUD, P. O., *Autour de Florent Schmitt*, Paris, 1953.

HUCHER, Y., *Florent Schmitt*, Paris, 1953.

BRUYR, J., *Honegger et son œuvre*, Paris, 1947.

DELANNOY, M., *Honegger*, Paris, 1953.

GÉRARD, C., *Honegger*, Bruxelles, 1945.

GEORGE, A., *Arthur Honegger*, Paris, 1926.

LANDOWSKI, M., *Honegger*, Paris, 1957.

ROLAND-MANUEL, *Arthur Honegger*, Paris, 1924.

TAPPOLET, W., *Arthur Honegger*, Neuchâtel, 1938.

Numéro spécial consacré à Honegger pour le cinquantième anniversaire de sa naissance, dans les « Cahiers Comœdia-Charpentier », articles de Paul CLAUDEL, Arthur HOERÉE, ROLAND-MANUEL, Émile VUILLERMOZ, Paris, 1942.

De Honegger, on lira avec fruit un choix d'articles qu'il a publiés sous le titre : *Incantation aux fossiles*, Lausanne, 1949 où il mène le combat pour la musique contemporaine; et *Je suis compositeur*, Paris, 1951, résumé des entretiens avec Gavoty à la R. T. F.

BECK, G., *Darius Milhaud*, Paris, 1949.

COLLAER, P., *Darius Milhaud*, Paris, 1947.

Si la bibliographie sur Darius Milhaud est bien mince, malgré l'importance du musicien, c'est que ce grand individualiste, ne s'étant jamais posé en chef d'école, n'a guère eu de disciples ou d'imitateurs.

De Darius MILHAUD : *Notes sans musique*, Paris, 1949 : l'auteur s'y livre avec beaucoup de gentillesse et de modestie en même temps qu'il nous livre de pittoresques souvenirs, notamment sur les « Six ».

HELL, H., *Francis Poulenc, musicien français*, Paris, 1957.

POULENC, F., *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, 1954.

Olivier Messiaen nous introduit lui-même à sa musique dans : *Technique de mon langage musical*, traité de composition en 2 vol., Paris, 1944.

MESSIAEN, O., *Entretiens avec Antoine Goléa*, Paris, 1961.

Saluons l'apparition de « Musiciens d'aujourd'hui », éditions Ventadour, la première collection entièrement consacrée à la musique contemporaine (en particulier française). Elle se présente sous forme de brochures illustrées, de présentation et de lecture agréables. Sa devise « l'homme et son œuvre mis en parallèle » indique son propos qui est de nous faire pénétrer en la personnalité humaine des musiciens et de nous faire revivre leur aventure créatrice.

SUR LE DODÉCAPHONISME
ET LES JEUNES MUSICIENS SÉRIELS

LEIBOWITZ, R., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, 1949.

La musique et ses problèmes contemporains, brochure collective dans « Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault », Paris, 1954.

« Domaine musical », n° 1, bulletin international de musique contemporaine, direction Pierre Boulez, Paris, 1954.

Le système dodécaphonique, dans « Polyphonie », 4^e cahier.

Musique nouvelle, dans « Esprit », janvier 1960.

« Die Reihe », série de cahiers publiés par l'Universal-Edition (Vienne) sous la direction de Herbert Eimert avec la collaboration de Karlheinz Stockhausen et dont le propos est d'« informer sur la musique sérielle ».

GOLÉA, A., *Rencontres avec Pierre Boulez*, Paris, 1958.

HODEIR, A., *La musique depuis Debussy*, Paris, 1961.

BRELET, G., *Musique nouvelle*, « Revue internationale de Philosophie », nos 61-62.

SUR LA MUSIQUE CONCRÈTE OU EXPÉRIMENTALE

SCHAEFFER, P., *Introduction à la musique concrète*, dans « Polyphonie », 6^e cahier, Paris, 1950.

SCHAEFFER, P., *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, 1952.

L'œuvre du XX^e siècle, numéro spécial de « la Revue musicale », n° 212, Paris, avril 1952.

SCHLOEZER, B. de, *Musique concrète, musique abstraite, musique*, dans « N. R. F. », 1^{er} mai 1953.

RUSOLO, L., *L'art des bruits*, manifeste futuriste 1913, introduction de Maurice Lemaître, Paris, 1954.

MOLES, A. A., *Théorie informationnelle de la musique*, Brunswick, juillet 1956.

Vers une musique expérimentale, numéro spécial de « la Revue musicale », n° 236, Paris, 1957.

Expériences musicales, numéro spécial de « la Revue musicale », n° 244, Paris, 1959.

MOLES, A. A., *Les musiques expérimentales*, Paris-Zurich-Bruxelles, 1960. L'ouvrage comporte une abondante bibliographie.

BARBAUD, P. et BLANCHARD, *Musique algorithmique*, dans « la Revue musicale », numéro spécial n° 250, Paris, mars 1961.

BRELET, G., *L'aventure spirituelle de la musique concrète*, dans « la Table ronde », mars 1963.

LA MUSIQUE MODERNE EN ALLEMAGNE, EN AUTRICHE ET EN SUISSE ALÉMANIQUE

L'ANNÉE 1918 vit l'effondrement des empires allemand et autrichien. Le rêve de grandeur, de puissance et d'éclat avait été balayé par les tempêtes de novembre de cette année fatidique. Le « bastion étincelant » de l'empereur Guillaume II disparut en même temps qu'un art bouffi d'orgueil, ostentatoire et inauthentique, dont le monument de la bataille de Leipzig est l'illustration devenue proverbiale. Il est vrai qu'Adolf Hitler tenta, quinze ans plus tard, de restaurer l'hégémonie allemande en Europe en même temps qu'un art dirigé, pompeux et vide. Ce fut le dernier retour de flamme de ce rêve utopique d'une germanisation du monde, dont les convulsions bestiales resteront pour les Allemands une marque d'infamie éternelle : mégalomanie nationaliste, antisémitisme, chambres à gaz, homicides organisés à grande échelle. Ce fut l'horrible chant final du romantisme allemand, que Wagner avait conduit dans une voie idéologique catastrophique : « C'est ainsi que tranche l'épée de Siegfried ! » L'uniforme et la musique militaire étouffaient tout mouvement de l'esprit libre et des sentiments humanitaires. L'accord final ne pouvait être que la catastrophe.

Après 1918, des germes jeunes et riches de promesses surgirent partout des ruines politiques, spirituelles et morales de l'Empire. Les forces que le régime wilhelmien avait jugé subversives, et qu'il avait bâillonnées autant que cela lui avait été possible, se firent jour après une période d'oppression de plusieurs dizaines d'années. La révolution spirituelle de ces années d'après-guerre fut plus importante que la révolution politique. Une véritable ivresse s'empara du monde artistique allemand. Pendant de nombreuses années, les manifestations artis-

tiques pratiquèrent une surenchère presque quotidienne. La peinture expressionniste et le dadaïsme, les pièces d'actualité politique et la poésie sociale et révolutionnaire, le jazz et les revues nègres furent passionnément applaudis, discutés — et naturellement combattus par les milieux dits nationaux. Petit à petit, la musique moderne trouva, elle aussi, audience et pénétra dans la vie musicale publique qui, suivant une tendance conservatrice générale, maintenait avec le plus d'entêtement les idéaux et les formes de l'époque wilhelmienne. Il est pour ainsi dire impossible de se représenter aujourd'hui le dynamisme artistique de cette époque, politiquement représentée par la République de Weimar. Berlin, naguère encore symbole du pas de parade prussien, devint en quelques années le centre européen de tous les efforts nouveaux accomplis dans les domaines du théâtre et de la musique. Quelle époque brillante que celle où Jessner et Piscator, Busoni, Schönberg et Hindemith, Klemperer, Kleiber, Bruno Walter et Furtwängler exerçaient simultanément leur activité à Berlin, où quatre théâtres nationaux (dont trois opéras) et une douzaine de scènes privées d'excellente qualité présentaient à un public avide de les entendre les dernières créations de l'ensemble du monde intellectuel et artistique ! Et la province allemande, à cette époque, était pareillement vivante, bien que cette vie se manifestât différemment selon les tempéraments régionaux. Francfort, Darmstadt, Gera étaient à la tête de l'activité d'avant-garde, et la petite ville de Donaueschingen, en Forêt Noire, devint, grâce aux festivals que Heinrich Burkhard et Paul Hindemith eurent la témérité d'y organiser, un centre de cette nouvelle musique, pour laquelle on se passionnait un peu partout. Plus tard, ces manifestations, qui ont fait date, durent être transférées à Baden-Baden, station thermale mondialement connue, où furent entreprises des expériences avec des partitions de film, avec des compositions mécaniques et avec de nouvelles formes d'opéra. C'est là qu'eurent lieu les scandales mémorables des premières de *Mahagonny* de Kurt Weill et du *Lehrstück* de Hindemith, tous deux sur des livrets de Bertolt Brecht. C'est là également qu'on entendit pour la première fois les *opéras-minute* et le *Retour de l'enfant prodigue* de Darius Milhaud. Très peu de temps après, Erich Kleiber donnait à Berlin la première de

Wozzeck d'Alban Berg et, quelques années plus tard, alors que déjà grondait au loin le tonnerre de la réaction nazie, le *Christophe Colomb* de Darius Milhaud. L'Opéra national de la place de la République devint, sous la direction d'Otto Klemperer, un foyer de la musique nouvelle et d'une conception moderne de l'opéra. Dans presque toutes les villes allemandes naquirent des sociétés et des cercles de travail, qui s'occupaient uniquement de la musique moderne, contribuant pour une grande part à sa rapide diffusion en Allemagne.

Un large esprit international et la passion de la recherche caractérisaient cette vie artistique qui reçut un coup mortel lorsque Hitler prit le pouvoir en 1933. Il est vrai que les nazis faisaient grand cas du théâtre et de la musique, et les représentations de qualité ne manquaient pas; cependant, tout fut « redressé pour être mis en harmonie avec les idéaux de la communauté allemande », comme on disait alors. L'Allemagne devint, sur le plan intellectuel, une province réactionnaire et antisémitique, où toute expression artistique fondée sur la liberté et la générosité d'un esprit vraiment international était interdite. L'une des conséquences de cette situation fut l'émigration des musiciens les plus importants. Schönberg, Hindemith et Weill allèrent en Amérique. Kleiber, Klemperer, Walter et bien d'autres furent expulsés. De tous les grands musiciens, seuls Furtwängler et Strauss restèrent en Allemagne, et ils durent, eux aussi, se soumettre contre leur gré à la dictature artistique impitoyable du ministère de la Propagande. Cependant, l'élite fâcheusement réduite de « l'intelligentsia allemande » maintint un contact clandestin avec la vie intellectuelle de l'étranger, et lorsqu'en 1945 la terreur nazie fut anéantie par les Alliés, ce fut la vie artistique qui resurgit en premier lieu des ruines allemandes comme signe d'une nouvelle orientation spirituelle.

Les difficultés étaient immenses à tous égards. Elles furent surmontées. Ce qui avait échoué avant 1933 — imposer la musique nouvelle au grand public — réussit cette fois presque sans peine. La radio, nouveau mécène de tous les efforts artistiques du temps, est pour la plus grande part à la source de cette révolution. C'est grâce à la radio allemande que le public put se pénétrer des grandes œuvres de la musique nouvelle. Depuis 1946,

la radio de Francfort organise des « journées de la musique nouvelle » (qui sont le plus souvent réalisées en liaison avec les « Cours d'été pour la musique nouvelle » de Darmstadt); la radio de Munich subventionne les concerts de la « Musica viva »; la radio de Hambourg a fondé une série de concerts, « Das neue Werk » (l'Œuvre nouvelle), dont la réputation est maintenant universelle; un cycle de concerts analogue est organisé par la radio de Cologne sous le titre « Musik der Zeit » (Musique du temps). Depuis 1950, le « Südwestfunk » de Baden-Baden a repris la tradition des « Journées de la musique contemporaine » à Donaueschingen, et en a fait la manifestation annuelle la plus importante de la musique nouvelle en Europe. Pour ces journées musicales de Donaueschingen, la Radio de Baden-Baden a passé depuis des années de nombreuses commandes, favorisant ainsi matériellement les compositeurs vivants (entre autres : Boris Blacher, Hans Werner Henze, Karlheinz Stockhausen, Bernd Aloys Zimmermann, Karl Amadeus Hartmann, Hermann Reutter, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Marcel Mihalovici, Giselher Klebe, Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Rolf Liebermann, Conrad Beck, Henri Pousseur, Jacques Wildberger).

PAUL HINDEMITH

Contrairement à ce qui s'est passé en France, où la « musique nouvelle » a pris son essor dans un groupe de jeunes musiciens (les « Six »), que relayèrent ensuite d'autres groupes, c'est le seul nom de Paul Hindemith que l'on trouve à l'origine du mouvement moderne en Allemagne. Hindemith est la figure dominante de la musique allemande moderne : le seul Allemand de renommée internationale et d'envergure supranationale. Quelle évolution étrange que celle de cet homme ! Autrefois l'« enfant terrible » qui épouvantait tous les milieux « bien pensants », aujourd'hui symbole d'un esprit conservateur que les mêmes milieux proposent en modèle à la jeunesse. Autrefois le type même du musicien instinctif, d'une vitalité énorme et souvent très agressive, aujourd'hui le maître fêté qui produit œuvre sur œuvre selon des règles sévères que lui-même érige et s'impose, et jouissant, comme professeur de composition, d'un très

grand prestige. Autrefois, le casse-cou averse d'expériences, qui gravait une musique de film dans le rouleau d'un orgue mécanique et écrivait avec Brecht un *Lehrstück* accueilli par une tempête d'indignation, aujourd'hui le conservateur d'une tradition spécifiquement allemande.

Les œuvres de Hindemith des années 1920 à 1930 étaient-elles vraiment aussi révolutionnaires, aussi subversives qu'on l'a cru à cette époque ? Le *Quatuor à cordes* opus 16, qui établit la renommée mondiale de Hindemith — en grande partie parce qu'il le jouait lui-même partout, comme membre du quatuor Amar, en tant qu'altiste — marque-t-il réellement le début d'une nouvelle époque de la musique allemande ? L'effet d'épouvante que causa Hindemith n'était-il pas plutôt dû au fait que la musique de l'époque wilhelmienne était restée complètement à l'écart des nouvelles tendances qui se faisaient jour dans l'Europe entière, et que Hindemith adoptait avec une insouciance juvénile tout ce qui, de l'extérieur, parvenait à ses oreilles ? Il y avait là Stravinsky, le jazz, la nouvelle liberté rythmique, la nouvelle sonorité percutante de l'orchestre, et surtout une harmonie qui avait rejeté depuis longtemps la contrainte des rapports fonctionnels entre les accords et utilisait toutes les agrégations harmoniques imaginables. Hindemith, à l'époque, n'était pas difficile sur le choix de ses moyens. Mais tout ce qu'il saisit au passage fut marqué de son tempérament de musicien instinctif, une véritable révélation après les années de vagues sonores straussiennes et de résignation pfiznérienne. Les textes provocateurs des premiers opéras de Hindemith, *Mörder, Hoffnung der Frauen* (*Assassins, espoir des femmes*) de Kokoschka, *Nusch-Nuschi* de Franz Blei et surtout *Sancta Susanna* (*Sainte Susanne*) d'August Stramm (qui ne put être joué que sous la protection de la police), contribuèrent au fait que l'on vit en Hindemith le destructeur de tout ce que Hans Sachs, dans *les Maîtres Chanteurs*, qualifie d'« allemand et authentique ». Très peu de gens surent reconnaître la force d'expression de cette musique, voire y déceler un certain fondement romantique dont Bernhard Sekles, l'un des maîtres de Hindemith au Conservatoire de Francfort, fut le premier à s'apercevoir. Il y eut également peu de gens pour remarquer, par-delà même l'apparition d'un nouvel univers sonore, la sûreté du métier et le sens de la forme.

Ces deux caractéristiques ressortent clairement d'une œuvre pour chant et piano, qui marque une étape décisive dans l'évolution de Hindemith : le *Marienleben* (*Vie de Marie*) d'après Rilke (1924). Tout ce qu'il y avait d'instinctif et de spontané dans l'activité créatrice de Hindemith s'est trouvé discipliné et en même temps fortifié par la rencontre avec la musique baroque allemande et en particulier avec Bach. Un pas est fait, lourd de conséquences pour la musique nouvelle en Allemagne : la jonction du style plein de vitalité de la création surtout instinctive avec la sévérité concertante de l'époque baroque. Cette jonction décide de l'œuvre de Hindemith pendant un grand nombre d'années, et c'est à elle que nous devons les *Kammermusiken* (*Musiques de chambre*), opus 36 (pour piano, violoncelle, violon, alto et orchestre de chambre), le *Quatuor à cordes*, opus 32, et le *Trio à cordes*, opus 34. Dans le *Konzert für Orchester* (*Concerto pour orchestre*), opus 38, ce style à la fois instinctif et néobaroque est transporté au grand orchestre, dans l'opéra *Cardillac*, d'après *Das Fräulein von Scudéri* (*Mademoiselle de Scudéri*) de E. T. A. Hoffmann, dans le domaine du théâtre lyrique. Ces œuvres marquent la rupture avec le poème symphonique (Richard Strauss) et le drame musical. Ce sont des morceaux de musique autonomes, nouveaux par leur conception harmonique et mélodique, et en même temps très étroitement liés — même dans l'opéra — à la tradition spécifiquement allemande de la musique instrumentale, qui va de Bach à Reger. Le caractère allemand de la musique de Hindemith apparaît de plus en plus prononcé dans les œuvres suivantes, de nouveaux morceaux concertants pour divers instruments solistes accompagnés d'un orchestre de plus en plus important, dans sa *Konzertmusik* (*Musique de concert*) pour cordes et cuivres, écrite pour le Boston Symphony Orchestra, dans l'oratorio métaphysique *Das Unaufhörliche* (*Ce qui ne cesse jamais*) d'après Gottfried Benn, et aussi dans de nombreux chœurs et *Spielmusiken* (*Musiques instrumentales*) destinés aux amateurs. La principale de ces œuvres pour amateurs est *Der Plöner Musiktag* (*Journée musicale à Plön*), une cantate comprenant de nombreux morceaux que Hindemith monta et exécuta lui-même avec les jeunes élèves de l'école populaire de musique de Plön, en Allemagne du Nord.

C'est ici qu'apparaît un trait nouveau et essentiel de la personnalité artistique de Hindemith : le pédagogue. Depuis sa jeunesse, Hindemith avait vécu dans la pratique du métier. Il avait grandi dans l'orchestre de l'Opéra de Francfort, puis il tint l'alto pendant de longues années dans le *Quatuor Amar*, qui fit sensation dans le monde entier par ses exécutions parfaitement fidèles à la lettre et à l'esprit des œuvres; il parut comme altiste soliste dans ses propres concertos, et devint enfin professeur de composition à l'École supérieure de musique de Berlin (1927). A partir de ce moment, l'enseignement devait l'intéresser au moins autant que la composition. D'abord à Berlin, ensuite à l'Université Yale, aux États-Unis, il eut l'ambition de former des élèves qui sussent allier un métier impeccable à un esprit artistique moderne. Cet esprit signifiait pour lui : une écriture polyphonique au sens où l'entendaient les maîtres du baroque allemand, enrichie par une harmonie utilisant toutes les ressources du chromatisme. C'est la conception qu'il enseigne dans son *Unterweisung im Tonsatz* (*Traité de composition*), fondé sur les données acoustiques naturelles, et où il reste fidèle à la tonalité traditionnelle, tout en lui ouvrant de nouvelles possibilités d'agréations harmoniques, grâce à une nouvelle valorisation fonctionnelle des intervalles.

Le *Traité de composition* marque aussi une étape décisive dans le travail créateur de Hindemith. Je n'irai pas jusqu'à le qualifier de tournant, comme le font beaucoup de ses adversaires. Car on ne peut prétendre que depuis 1933, année où l'œuvre théorique fut écrite, suivie de bien d'autres, plus tard, aux États-Unis, le style de Hindemith ait subi des modifications fondamentales. Mais tout ce qui, antérieurement, était écrit avec la spontanéité joyeuse du musicien instinctif, est maintenant soumis au contrôle de la théorie formulée par Hindemith lui-même et étroitement rapporté à elle. Par ailleurs, les traits subjectifs, disons même sans crainte les traits romantiques, qu'une attitude plutôt objective et constructive avait autrefois repoussés ou tout au moins endigués, se manifestent maintenant de plus en plus nettement. Cela apparaît de façon évidente dans l'opéra *Mathis der Maler* (*Mathis le peintre*), un drame d'artiste encore, comme *Cardillac*, ce qui est significatif des pré-

occupations profondes et constantes du compositeur. Cependant, dans *Mathis*, Hindemith ne montre plus, comme il avait fait dans *Cardillac*, un artiste que sa monomanie criminelle a placé en dehors de tout ordre social, mais il expose les conflits qui naissent de l'opposition entre la nécessité absolue de satisfaire le besoin créateur et l'incompréhension des masses pour cette attitude individuelle de l'artiste. Ces conflits conduisent le maître du retable d'Isenheim (*Mathis*, plus généralement connu sous le nom de *Grünwald*) à préférer renoncer avec résignation à la création artistique en une époque révolutionnaire, et le rapprochent ainsi du *Palestrina* de Pfitzner; d'ailleurs, sur le plan musical, les deux œuvres présentent également des points communs. A l'époque, Hindemith fit personnellement l'expérience de ces conflits : les dirigeants de l'État nazi, Hitler lui-même surtout, lui reprochaient, dans leur aveuglement total, à lui, le maître conscient de la tradition allemande, son attitude « non allemande » et « dissolvante » et, en interdisant l'exécution de ses œuvres, lui rendirent la vie en Allemagne tellement insupportable, qu'il partit pour la Suisse en 1936, puis pour l'Amérique, où il enseigna jusqu'en 1953 à l'Université Yale, à New Haven, avant de revenir en Europe, comme professeur de musicologie à l'Université de Zurich. Le fait que Hindemith se soit occupé de plus en plus de théorie musicale et de spéculation philosophique est d'ailleurs également significatif de ses conceptions artistiques.

Une gravité nouvelle, une mission éducative parfois volontairement soulignées distinguent les œuvres extrêmement nombreuses nées après *Mathis* : le grand cycle de *Sonates* pour instruments solistes avec piano (de la flûte au trombone), plusieurs symphonies, dont une grande *Symphonie en mi bémol* assez proche d'Anton Bruckner, que Hindemith vénère beaucoup depuis quelque temps, des concertos pour toutes sortes d'instruments, qui, sans que cela nuise à l'originalité du style de Hindemith, s'inscrivent dans la ligne des concertos symphoniques du romantisme allemand, plusieurs ballets, parmi lesquels une interprétation, utilisant des formes musicales rigoureuses, de la légende de saint François d'Assise (*Nobilissima Visione*), et une très singulière *Hérodiade*, où Hindemith transpose, de très originale façon, la prosodie du

poème de Mallarmé en mélodies instrumentales, enfin un nouveau grand opéra, *Die Harmonie der Welt* (*l'Harmonie du monde*). Dans cette œuvre, dont le personnage central est Kepler, l'auteur reprend l'idée de la division en quelque sorte musicale du monde en trois parties (*musica mundana, musica humana, musica instrumentalis*), idée énoncée dans la philosophie de la musique de l'Antiquité, témoignant ainsi du côté spéculatif de sa nature; l'œuvre, que l'on pourrait qualifier de « drame musical de la profession de foi », défend, sur le plan sonore, le point de vue d'un romantisme élargi, caractéristique du dernier Hindemith.

La situation de Hindemith dans la musique contemporaine est clairement délimitée. Il reprend la tradition de la musique instrumentale allemande de Brahms et de Reger, dans un esprit, certes, de conservation, mais suffisamment ouvert à l'évolution pour que seuls ceux qui ne voient le salut exclusif de la musique que dans l'utilisation rigoureuse de la technique sérielle puissent le qualifier de « réactionnaire ». Bien sûr, l'art de Hindemith n'a plus rien de commun avec cette « musique nouvelle » qui hantait les jeunes cervelles entre 1920 et 1930. Hindemith a dépassé les expériences qu'il aimait passionnément dans sa jeunesse, pour parvenir à un style très personnel, où il n'y a plus de place pour l'humour improvisatrice, ni pour la vanité du pur jeu sonore. Il écrit une musique savante, et c'est précisément ce qui le rend difficilement accessible à bien des auditeurs. Et c'est justement ce caractère savant qui nous apparaît comme éminemment allemand. Hindemith oppose au post-romantisme, descriptif et décoratif, un art dont le sérieux artisanal et le renoncement conscient à chatouiller agréablement l'oreille remontent jusqu'à Bach.

Pendant sa longue carrière de professeur, Hindemith a formé un grand nombre de compositeurs qui imitent consciencieusement son écriture, comme par exemple Harald Genzmer. Mais même la plupart des compositeurs de sa génération n'ont pu se soustraire, tout au moins temporairement, à l'influence du style de Hindemith, ni à l'exemple direct de sa personnalité musicale. Parmi ces musiciens, Hermann Reutter est l'un des plus remarquables. C'est une nature lyrique, et il a, du chant

et des possibilités de la voix humaine, un sens devenu rare de nos jours. Lui-même excellent pianiste, il a écrit de nombreux cycles de *lieder* qui, par la noblesse et le naturel de leur inspiration mélodique et par leur expression à la fois simple et puissante, surpassent tout ce qui s'écrit aujourd'hui encore dans ce domaine fondamentalement romantique. Ses oratorios et ses œuvres scéniques, *Der grosse Kalender* (le Grand Calendrier), *Doktor Faust*, *Saul*, *Der verlorene Sohn* (le Fils prodigue), *Odysseus*, introduisent des effets d'une grande plasticité dans une atmosphère très authentiquement populaire.

Ernst Pepping a introduit avec succès la réforme de style de Hindemith dans la musique d'église protestante et a écrit dans ce domaine des œuvres de valeur durable. Par la richesse de son imagination, aussi bien sur le plan sonore que sur celui de la technique d'écriture, Hugo Distler dépassait encore Pepping. Il aurait sans doute ouvert les voies à un renouvellement de la musique d'église allemande dans l'esprit de notre temps, s'il n'avait été acculé au suicide par l'oppression nazie.

SCHREKER, KRENEK

On a déjà dit que, dans les années qui suivirent la Première Guerre mondiale, l'opéra allemand se développa, tout au moins temporairement, dans des proportions insoupçonnées. Ce développement prit les directions les plus diverses.

Franz Schreker (directeur, à partir de 1920, de l'École supérieure de musique de Berlin) demeura fidèle aux effets d'envoûtement de l'opéra traditionnel, bien qu'un critique musical de la valeur d'un Paul Bekker (qui publia pendant de longues années tant d'articles importants et significatifs dans la « *Frankfurter Zeitung* ») l'ait mis au rang de Wagner et de Mozart. Schreker stupéfiait et fascinait son public par un érotisme jusqu'alors inconnu sur les scènes d'opéra allemandes. Dans *Der ferne Klang* (le Son lointain, 1912), il osa transfigurer de façon poétique le destin moderne d'une fille de joie, et auprès de *Die Gezeichneten* (les Marqués, 1918), au parfum macabre et décadent, *Salomé* n'était qu'un jeu d'enfant. Plus tard, Schreker se perdit de plus en plus dans un symbolisme d'une sensualité exaspérée. Ses sources sont

multiples : l'impressionnisme français s'y mêle au vérisme italien et au climat littéraire viennois, Debussy à Puccini, à Wagner et à Strauss. Plutôt qu'un créateur, c'était un arrangeur orchestral infiniment doué. L'oubli se serait de toute façon fait sur son nom, même si, en 1933, le verdict racial nazi ne l'avait pas condamné au silence.

Schreker était un éminent professeur. Il possédait le don assez rare de favoriser les tempéraments personnels et de les laisser se développer d'une façon autonome. Ses élèves les plus connus ont été Alois Haba, Karol Rathaus et Ernst Krenek ; la gloire de ce dernier sembla, un instant, devoir dépasser celle de son maître. Krenek a été l'un des grands espoirs de la « musique nouvelle ». Dans ses premières œuvres instrumentales, il allie une fantaisie sonore sauvage à un tempérament passionné, mais nullement débridé. Ses premières œuvres pour la scène surprirent par l'instinct élémentaire du théâtre dont elles font preuve : Krenek écrivait ses livrets lui-même, y introduisant pêle-mêle symbolisme et réalisme, poésie et actualité, conte de fées et mélodrame grandguignolesque, le passé et le présent. Son succès mondial, d'ailleurs de courte durée, fut *Jonny spielt auf* (*Jonny joue*), 1927 ; ce succès était dû à quelques mélodies de jazz habilement amenées, que le nègre Jonny jouait lui-même sur le saxo, et à une foi, justifiée de façon très primitive, en l'avenir du Nouveau Monde. *Jonny* annonce déjà l'évolution, surprenante pour l'époque, vers la grande mélodie chantée, qui aboutira à la béatitude sonore de certaines œuvres ultérieures, comme surtout l'opéra *Das Leben des Orest* (*la Vie d'Oreste*), 1930, version moderne d'un sujet antique consacré. L'œuvre scénique la plus importante de Krenek est l'opéra *Karl V* qui, malheureusement, n'a été joué jusqu'à présent que sur deux théâtres, à Prague, en 1934, et à Essen. Cette œuvre marque la plus récente et, semble-t-il, la dernière étape de l'évolution du compositeur. Krenek, qui vit en Amérique depuis 1938, se voue de façon chaque jour plus intense à l'écriture sérielle et à ses conséquences extrêmes : la musique pointilliste et la musique aléatoire ; il gagne ainsi en pensée organisatrice ce qu'il perd en spontanéité créatrice. Au cours des dernières années, Krenek s'est également essayé à l'em-

ploi des moyens électroniques. Son *Pfingsthymnus* (*Hymne de la Pentecôte*) appartient aux réussites jusqu'alors les plus importantes dans ce domaine.

KURT WEILL

Revenons au théâtre lyrique. C'est Kurt Weill qui s'est engagé sur une voie vraiment nouvelle avec *Mahagonny* (1927) et *Die Dreigroschenoper* (*l'Opéra de quat' sous*, 1928), après avoir sacrifié, dans ses premiers essais pour le théâtre, à la mode expressionniste de l'époque. Weill était élève de Feruccio Busoni, qui dirigeait depuis 1924 une classe de composition à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, et, grâce à Busoni, interprète hors pair de Bach et de Mozart et héraut de la « jeune classicité », tout l'illusionnisme romantique lui était devenu suspect. A tout le fatras ornemental de l'opéra, Weill oppose un théâtre à tendance sociale, réaliste et sans illusions. A la place des querelles d'amoureux, on voit apparaître la lutte pour la simple subsistance; à la place des héroïnes et des pères nobles, les gangsters et les types du « milieu »; à la place du drame musical psychologique, le théâtre parlé épique, avec intermèdes musicaux. *L'Opéra de quat' sous* est une version nouvelle de l'ancien *Beggar's Opera* anglais, qui était lui-même dirigé contre la pompe de l'*opera seria*, marqué du sceau de Haendel. Le créateur spirituel de ce nouveau théâtre social et révolutionnaire a été Bertolt Brecht. Cependant, ses pièces avec musique n'auraient jamais connu le succès mondial qui devait être le leur sans les mélodies de Weill, oscillant entre la sentimentalité et la hardiesse, et sans la force lancinante de ses rythmes, tirés en partie du jazz et en partie de ces ballades populaires spécifiquement berlinoises, où il est beaucoup question de meurtre et de sang. Ultérieurement, Weill tendra à des formes d'opéra plus larges : *Die Bürgschaft* (*la Caution*), 1932, sans jamais retrouver cependant le relief et la force expressive de *l'Opéra de quat' sous*. En 1933, Weill dut à son tour quitter l'Allemagne. En Amérique, il connut de grands succès avec des pièces écrites pour Broadway, qui offrent peu d'intérêt du point de vue musical.

WERNER EGK, CARL ORFF

Deux noms dominent l'opéra allemand contemporain : ceux de Werner Egk et de Carl Orff. Les deux compositeurs ont grandi en dehors de l'éducation musicale officielle, Egk à la Radio, Orff dans une école de danse de Munich, où régnaient les idées de Dalcroze. Au fond, tous deux sont des autodidactes. Cependant, de leur origine bavaroise ils tiennent le sens du théâtre et des combinaisons sonores de grande envergure. Ce sont les seuls, parmi les musiciens de la génération de 1900, qui n'ont en aucune façon subi l'influence du classicisme baroque à teinte romantique de Hindemith.

Werner Egk a passé quelques années de sa jeunesse comme peintre en Italie. Ce séjour a éveillé en lui une véritable passion pour la musique d'essence latine, c'est-à-dire pour la mélodie qui se fait comprendre immédiatement, et pour les rythmes de danse nettement marqués. Ses maîtres sont Stravinsky, de Falla et Ravel. Mais en même temps, il possède une bonne dose de robustesse bavaroise. Sa musique est à la fois raffinée et primitive, recherchée et populaire. Cet heureux et rare mélange s'enrichit d'un sens infaillible pour les effets dramatiques. C'est un musicien de théâtre hors pair. Déjà dans sa première œuvre de quelque envergure, un oratorio de la lignée des pièces didactiques de Brecht, *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* (*Intrépidité et Bienveillance*), qu'il reprit en une nouvelle version en 1959, se manifeste ce sens élémentaire de l'effet. Comme auteur de théâtre, Egk enregistre son premier succès en 1933 avec l'opéra féerique *Die Zaubergeige* (*le Violon enchanté*). Sur le plan de la forme, Egk continue la tradition italienne très stricte de l'opéra à numéros. Dans ses livrets, Egk marque sa préférence pour les grandes figures de la tradition et de la culture européennes : *Christophe Colomb* (1931-1941), *Don Juan* (dans le ballet *Joan von Zarissa*, 1940), *Peer Gynt* (1938), *Faust* (dans le ballet *Abraxas*, vaste drame dansé, inspiré d'un écrit de Heine, 1947). Dans *Irische Legende* (*Légende irlandaise*, 1955), il reprend un thème mythique inspiré de William B. Yeats, qui lui donne l'occasion de traiter, dans une suite de tableaux aux teintes d'apocalypse, du problème de la respon-

sabilité individuelle et des devoirs de l'être humain isolé envers ses semblables, dans une situation politique et sociale qui justifierait sa fuite. En 1957, Egk a fait la surprise d'un opéra-comique excellemment réussi, *Der Revisor* (*le Revisor*, d'après Gogol).

Le ballet, si longtemps négligé sur les scènes allemandes, y reçut une nouvelle impulsion grâce à Werner Egk, qui y fut amené par le détour de la musique française, pour laquelle il manifeste d'ailleurs une prédilection sans cesse croissante. *La Tentation de saint Antoine*, cantate parodique faite de chansons composées sur des textes français de la période prérévolutionnaire du XVIII^e siècle, la *Suite française* d'après Rameau, et *Chanson et romance* pour soprano léger, d'après des poèmes en vieux français, en sont les témoins.

Récemment, Egk a fait également ses preuves dans le domaine symphonique (*Orchestersonate*, *Allegría*). Les *Variationen über ein caraïbisches Thema* (*Variations sur un thème caraïbe*), 1959, après sept ans de silence dans ce domaine, la première œuvre purement orchestrale de Egk, lui ont été inspirées par un voyage dans la mer des Caraïbes, et le montrent une fois de plus comme un metteur en scène expérimenté de formules sonores très efficaces.

Carl Orff désigne ses œuvres scéniques comme étant du « théâtre musical ». Cela veut dire que, contrairement aux œuvres lyriques de Egk, elles n'ont rien, ou très peu à voir avec l'opéra au sens traditionnel. Orff revient aux formes d'origine du théâtre sacré et de la danse rituelle. Avec courage et esprit de suite, il saute par-dessus des siècles de laborieux développement de l'art musical européen. La musique de Orff — si on veut bien lui reconnaître ce nom de musique — est volontairement sans art : rythmes simples, éléments mélodiques de caractère psalmodique et souvent oriental, que l'on serine à l'auditeur, qu'on lui martèle sans fin, comme dans la musique des danses rituelles primitives. L'orchestre de Orff n'est au fond qu'une riche percussion; son instrument vocal est le chœur, qui va du balbutiement syllabique au cri inarticulé; parfois, des parties de solo, de caractère mélismatique, y sont très habilement introduites. Son moyen d'expression mimique, la danse, va des rondes licencieuses aux excès les plus débridés.

L'élément d'émotion du théâtre de Orff est Éros dominant le monde. Tout cela est conçu avec une intelligence aiguë, car Orff est un intellectuel, et construit avec un sens infaillible de l'effet incantatoire.

Le fait qu'il mêle diverses langues dans ses textes — l'allemand, le latin, le français — répond bien à l'idée d'universalité du théâtre musical « élémentaire » de Orff. *Carmina Burana* (1937), parmi ses œuvres celle qui a eu le plus de succès, est bâtie sur les poèmes, écrits en latin vulgaire, d'un vieux manuscrit bavarois. Avec *Catulli Carmina* et *Trionfo di Afrodite*, sur des textes latins, *Carmina Burana* a fini par former une trilogie scénique. Tout à la fois rudes et pleins de jovialité, lyriques et populaires sont les deux contes lyriques *Der Mond (la Lune)*, 1939, et *Die Kluge (l'Épouse sage)*, 1943. Dans *Die Bernauerin (Agnès Bernauer)*, 1947, une histoire bavaroise qui raconte la tragique affaire d'amour entre l'empereur Charles V et la fille d'un bourgeois de Ratisbonne, Orff essaie de recréer, avec une sorte de naïve sincérité, le style archaïsant des vieux conteurs de fables. Ces dernières années, un penchant de plus en plus prononcé pour l'esprit de la culture méditerranéenne se manifeste chez Orff. Ce penchant devait logiquement le conduire à la tentative extrême d'insuffler une vie nouvelle à la tragédie antique. Une étape décisive de l'évolution créatrice de Orff est ainsi atteinte : son art, depuis toujours réduit à des formules, pousse dès lors à ses dernières conséquences le principe de la réduction à des principes fondamentaux. Alors que, dans *Die Kluge*, certains souvenirs de l'*opera buffa* étaient encore reconnaissables, à présent, il ne peut plus être question d'aucune association d'idées avec ce que le terme d'« opéra » recouvre. Déjà dans *Antigone* (1949), d'après Sophocle, dans la recreation poétique de Friedrich Hölderlin, la ligne du chant se maintient souvent et pendant longtemps sur un seul son, et cette monotonie est rompue dans certains cas seulement par de brefs mélismes. Le texte est déclamé selon des rythmes strictement fixés d'avance, Orff renonçant parfois à indiquer la hauteur exacte des sons ; ces procédés rappellent ceux de Milhaud dans *les Choéphores*, à cette double différence près que Milhaud a composé sa partition pour plusieurs voix et que sa musique possède une force dramatique bien plus grande

que celle de Orff. L'orchestre d'*Antigone*, qui comprend plus de soixante instruments à percussion, répète pendant des scènes entières des « archétypes » rythmiques. Ce processus de stylisation est encore bien plus poussé dans l'œuvre toute récente de Orff, *Œdipus der Tyrann* (*Œdipe le tyran*, 1959), également d'après Sophocle et Hölderlin. La mobilité des voix y est encore plus limitée en faveur de la récitation monocorde. La partie d'orchestre, à laquelle Orff renonce presque complètement pendant de longs moments, n'a plus qu'un rôle de fond sonore, la parole et la déclamation dominant entièrement, de sorte qu'un type d'œuvre d'art se manifeste ici, où le son est uniquement véhicule du texte et la musique dépourvue de toute autonomie. De cette façon, la notion orffienne du « théâtre musical » se dévoile, en définitive, comme une conception nouvelle de « l'œuvre d'art total », où la musique n'est plus qu'un moyen, et ne constitue jamais plus une prémisses essentielle.

SCHÖNBERG

Le moment est venu de parler des bouleversements qu'a subis la technique de la composition musicale depuis le début du ^{xx}e siècle, et qui devaient finalement aboutir à une organisation entièrement nouvelle de la matière musicale. Cette nouvelle organisation a conduit à la dissolution des conceptions musicales classiques, à la liquidation de la musique fondée sur les résolutions cadentielles de la tonalité, avec l'ordonnance régulière des périodes mélodiques et rythmiques. Ce processus de dissolution s'est étendu déjà sur tout le ^{xix}e siècle. Les tensions mélodiques devinrent de plus en plus grandes et irrégulières. La musique s'est muée en un moyen d'expression de plus en plus différencié de phénomènes psychologiques. La mélodie, qui, à l'époque classique, était construite sur la base de l'accord parfait, est devenue une courbe essentiellement chromatique, ce qui a eu pour résultat un enrichissement insoupçonné de l'harmonie, qui devait se libérer en même temps et d'une manière de plus en plus accélérée des anciennes formules cadentielles. Un point décisif à cet égard a été atteint dans *Tristan et Isolde* de Wagner, point de départ d'une évolution qui devait nécessairement aboutir à la dissolution de l'ancien

système harmonique et par conséquent à l'atonalité. La musique était parvenue à un degré tel d'échauffement interne, qu'elle devait finalement et obligatoirement faire sauter toutes les entraves d'un ordre qui semblait éternellement valable. On peut comparer cette évolution, qui s'amorce déjà chez Weber et chez Chopin, pour se manifester à l'état de crise chez Richard Strauss, Scriabine et Debussy, à ce qui arrive à un ballon que l'on gonfle sans cesse d'air : il finit par éclater.

La crise de l'ancien système harmonique éclate ouvertement dans les premières œuvres d'Arnold Schönberg qui, après bien des tâtonnements, trouve un nouvel ordre pour l'échelle, devenue libre, des douze demi-tons chromatiques de l'ancienne gamme : la composition fondée sur douze sons uniquement et mutuellement rapportés à eux-mêmes, et ordonnés en une série, d'où le nom de « dodécaphonisme » ou de « musique sérielle ». Tout cela, quoi qu'on en dise souvent, n'est pas le résultat de simples calculs théoriques ou de subtilités intellectuelles, mais le fruit d'un besoin créateur qui correspondait à une nécessité historique. C'est précisément dans les œuvres qui font éclater la crise que Schönberg agit comme sous l'effet d'une impulsion inconsciente. Il veut concrétiser des visions musicales que personne n'a eues avant lui ; il veut exploiter des domaines d'expression où personne encore n'a osé pénétrer. Il veut dire l'indicible, et pour cela il a besoin d'une langue que personne n'a encore parlée. Schönberg a toujours insisté sur le fait qu'en musique c'était le cœur qui devait guider la tête, et il a toujours composé selon ce principe. Schönberg est vraiment toujours en quête de l'expression, c'est un expressionniste au sens absolu du terme. Il est significatif que l'une de ses premières compositions ait paru dans « Die Brücke » (Le Pont), le célèbre manifeste de la peinture expressionniste en Allemagne.

Arnold Schönberg est né à Vienne en 1874. Il a grandi dans le monde du romantisme tardif, d'obédience wagnérienne, et c'est en effet l'art de Wagner qui a déterminé ses premiers pas de musicien créateur. Parmi les musiciens de sa génération, il se sentait surtout attiré vers Gustav Mahler, lui aussi un romantique de l'espèce la plus pure. La gamme très généreuse de sonorités et d'expressions de la musique du post-romantisme, dont le fondement est la

musique à programme, conditionne les premières œuvres orchestrales de Schönberg, le sextuor à cordes *Verklärte Nacht* (Nuit transfigurée, d'après un poème de Richard Dehmel), le poème symphonique *Pelléas et Mélisande* (d'après Maeterlinck, composé l'année même de la création, à Paris, de l'œuvre célèbre de Debussy), l'oratorio *Gurrelieder*, dont l'appareil sonore cherche à dépasser la *Symphonie des Mille* de Mahler : c'est d'une hypertrophie romantique aux proportions gigantesques. Ce n'est pas par hasard que Schönberg vit à cette époque à Berlin, où il subit l'influence de la « nouvelle école allemande », dont il rencontre en personne l'initiateur, Richard Strauss. Schönberg gagne alors péniblement sa vie, en orchestrant de la musique légère.

En 1903, il revient à Vienne. C'est alors que commence l'évolution qui conduira, dix ans plus tard, à la crise. La première étape consiste à tourner le dos à la musique à programme. Schönberg, en admiration croissante devant Beethoven, écrit un *Quatuor à cordes*, encore post-romantique par le style et la dimension, mais aux contours clairs, et où une savante dissection thématique laisse présager du nouveau. A ce *Quatuor en ré mineur*, opus 7, succède un second *Quatuor en fa dièse mineur*, qui déjà fait éclater le cadre tonal et annonce une concentration de l'expression. Une voix de soprano intervient dans les deux derniers mouvements. Entre les deux quatuors se situe une œuvre symphonique qui marque une date extrêmement importante dans l'histoire de la musique moderne : la *Kammersinfonie* (*Symphonie de chambre*), opus 9, de 1906, pour quinze instruments solistes. Ici, l'auteur se détourne de l'orchestre géant cher aux épigones de Strauss et de Mahler. Dans un style encore traditionnel, l'œuvre apporte un souci de concentration sur la ligne mélodique et le travail thématique du contrepoint. À la réduction des moyens extérieurs correspond la concentration de l'expression. Ce qui, autrefois, se développait vers l'extérieur, en un pathos d'une riche sensualité, se concentre maintenant vers l'intérieur, en intervalles étrangement distendus. Ce qui, autrefois, s'étendait voluptueusement en luxuriantes harmonies, est condensé à présent en quelques accords, que les règles traditionnelles ne sauraient expliquer. Dans le cycle de lieder *Die hängenden Gärten*, opus 15 (*les Jardins suspendus*), 1908, l'atonalité est

atteinte, aboutissement inévitable de toute une évolution. Les poèmes ésotériques de Stefan George offrent la matière verbale rêvée pour la création de lieder qui, du point de vue formel aussi, ne rentrent plus dans aucun des schémas traditionnels. Une courte succession de sonorités nouvelles, quelques agrégations complexes sans rapports fonctionnels, quelques sons de la voix se mouvant entre le chuchotement et le cri : une abstraction et un raffinement de l'expression inconnus jusqu'alors sont inventés ; et en même temps une liberté dans la conception harmonique, pour laquelle il n'existe qu'une seule explication et une seule justification : la force de persuasion d'une manifestation créatrice dénuée de toute concession.

Sifflé lors d'exécutions sans lendemain, accablé de sarcasmes par des « spécialistes » hautement placés, raillé par cette critique viennoise qui n'avait pas autrement accueilli Mozart, Beethoven et Schubert, Schönberg poursuit son chemin sans se laisser troubler. Il oppose aux opulentes sonorités orchestrales d'hier celles du piano, infiniment plus délicates (*Klavierstücke* — *Pièces pour piano* — opus 11 et 19) ; à l'opéra plein de bruit et de pompe extérieure, le monodrame *Erwartung* (*Attente*), 1909, véritable psychanalyse musicale d'une âme en proie aux tensions extrêmes de l'érotisme, dans un monde irréel de morbidité et d'hystérie. Le pendant à cette œuvre est *Die glückliche Hand* (*la Main heureuse*), composée immédiatement après, qui utilise à la fois le chœur, la récitation et la voix chantée, et ouvre la voie à l'œuvre la plus originale de cette époque, le *Pierrot lunaire*, cycle de vingt et un courts « mélodrames » pour voix parlée, piano, flûte, clarinette, violon (ou alto) et violoncelle. Le caractère nouveau de cette composition tient à ce que Schönberg fixe la hauteur mélodique et le rythme de la récitation, exactement comme si la voix devait chanter. Une impression auditive absolument unique naît de l'union des sonorités fantasmagoriques, surréelles et transcendantes du quintette d'accompagnement avec la voix qui murmure et qui hurle dans tous les registres, dans une tension expressive extrême. D'un autre côté, Schönberg tend de nouveau dans cette œuvre à des structures de forme au sens classique du terme, qui manquaient complètement dans ses œuvres scéniques, ses pièces pour piano et ses *Cinq Pièces pour orchestre*, opus 16. Ces compositions, qui

ressortissent encore à un expressionnisme très littéraire et très élaboré, et qui ne peuvent, en définitive, dissimuler leur appartenance au monde de *Tristan*, sont caractérisées par la dissolution complète de toutes les lois musicales valables jusqu'alors. Je dis bien : de toutes, car non seulement l'harmonie conquiert une liberté illimitée, une totale indépendance fonctionnelle, mais la technique traditionnelle de la composition, avec ses thèmes bien profilés et plus ou moins savamment utilisés et traités, est, elle aussi, complètement abolie. On peut en dire autant de l'ordonnance rythmique. Le post-romantisme, jadis brillant de splendeur et magnifique d'allure, s'achève dans l'amorphe et dans l'aphorisme.

Et voici le tournant décisif. Le long d'une période de quatre ans, au cours de laquelle il ne publie aucune œuvre, Schönberg découvre le moyen de redonner une forme contrôlable à cette musique qui était parvenue à une liberté et à une anarchie illimitées. En 1922, il pouvait dire à l'un de ses élèves : « J'ai fait une découverte qui assurera la prépondérance de la musique allemande pendant cent ans. Cette découverte, c'est la méthode permettant de composer avec douze sons. » Elle repose sur le fait que le compositeur construit une succession comprenant les douze demi-tons de notre gamme — la série — et ne répète aucun son de cette série, avant que les onze autres aient été utilisés harmoniquement ou mélodiquement. La série elle-même peut être déroulée à l'écriveuse ; les intervalles peuvent être renversés. Le système dodécaphonique représente une ordonnance absolument nouvelle de notre matière sonore : c'est la victoire sur la manière de penser en gammes, d'où étaient extraits les accords parfaits familiers à l'oreille et qui servaient de base harmonique. Rien n'est plus déconcertant pour l'oreille dans cette musique sérielle que l'absence de relations harmoniques et d'un fondement d'où tout part et vers quoi tout tend, même si cette musique adopte par la suite, chez Schönberg lui-même, des contours à nouveau plutôt thématiques et plus nettement rythmiques. Dans les premiers temps, avec la fierté bien légitime de l'inventeur, il utilise sa méthode avec l'intransigeance qui lui est naturelle. La musique devient une opération arithmétique aux règles très précises, une construction sonore abstraite : cela se voit dans la *Suite pour piano*,

opus 25, et dans le *Quintette pour instruments à vent*, opus 26, qui est bien l'œuvre la plus inaccessible que Schönberg ait écrite. Cependant, cet emploi rigoureusement scolaire de la nouvelle méthode ne constitue qu'une étape intermédiaire. Elle est suivie d'un nouvel élan de la fantaisie créatrice de Schönberg, à quoi nous devons le III^e *Quatuor à cordes*, diverses œuvres chorales — dont *Satiren*, satires contre le néoclassicisme, qui firent à Schönberg beaucoup d'ennemis nouveaux — et les *Variations pour orchestre*, opus 31. Schönberg a maintenant dépassé le stade doctrinal. Dans ses *Variations pour orchestre*, il revient aux sonorités, pleines d'un charme excitant, de l'impressionnisme, mais, en même temps, il y introduit le célèbre motif B. A. C. H. (*si bémol, la, do, si*) comme élément de contrepoint. C'est là un symbole pour le style de la maturité du maître : il se rapproche de plus en plus de la tradition classique, représentée pour lui essentiellement par Bach et Beethoven, mais renoue avec cette tradition, non pas par la reprise superficielle de certains aspects mélodiques ou harmoniques, ainsi que le remarque très justement H. H. Stuckenschmidt, mais par une utilisation très rigoureuse, bien que très élargie, des types formels classiques.

A cette époque, Schönberg vit de nouveau à Berlin. A partir de 1925, il dirige, comme Busoni et Pfitzner, une classe de composition à l'Académie des Arts de Berlin. Ce fut la période de sa vie où il eut le moins de soucis. Loin des basses rivalités personnelles auxquelles il était sans cesse exposé à Vienne, il professait un enseignement fécond et rassemblait autour de lui un cercle d'élèves et d'amis qui devaient lui rester fidèles, à lui et à ses idées, même dans les années pénibles qu'il connut plus tard. Car, en 1933 il fut licencié à cause de ses origines juives, bien qu'il eût été nommé à vie par l'État prussien, et il dut quitter l'Allemagne, comme tant d'autres grands artistes qui vivaient alors à Berlin. Il gagna d'abord la France où, comme Weill, il ne put prendre pied, puis se rendit aux États-Unis, où ses qualités de professeur surtout lui valurent la plus grande considération. De 1934 à 1944, il enseigna dans les deux universités de Los Angeles. Les dernières années de sa vie furent assombries par de grandes souffrances physiques et des soucis matériels.

La dernière période de création de Schönberg est

caractérisée par un rapprochement encore plus marqué de la tradition classique. Il utilise le système dodécaphonique avec une telle liberté que même des structures tonales redeviennent possibles, et il écrit même quelques œuvres rigoureusement tonales, qui confirment encore une fois, au soir de sa vie, ses liens organiques et comme marqués par le destin, avec le néoromantisme allemand : *Variationen für Blasorchester* (*Variations pour orchestre d'instruments à vent*), opus 43, plus tard remaniées pour orchestre symphonique. À côté d'un *Concerto pour piano* et d'un *Concerto pour violon* naissent un *IV^e Quatuor à cordes* et un *Trio à cordes* qui représentent les sommets de l'utilisation souveraine de la méthode dodécaphonique. Son horreur de la cruelle persécution des juifs par Hitler — Schönberg, baptisé catholique, revint, confessionnellement aussi, en 1934, au judaïsme — l'incite à écrire deux de ses compositions les plus originales : la parodie mordante *Ode à Napoléon*, d'après la satire de Lord Byron sur le dictateur corse, et *A Survivor from Warsaw* (*Un survivant de Varsovie*), où il peint, en une bouleversante concentration de moyens d'expression, la destruction du ghetto de Varsovie par les S. S. allemands. Dans les dernières années de sa vie, Schönberg pense beaucoup aussi à terminer son opéra *Moïse et Aaron*, dont il avait terminé le livret en 1932 et composé deux actes sur trois seulement, mais il ne trouva plus la force nécessaire à cette réalisation. Un mois avant la mort de Schönberg, Hermann Scherchen dirigea à Darmstadt pour la première fois, sous forme concertante, un extrait de cet opéra, la « Danse autour du veau d'or ». Schönberg lui-même avait douté de la possibilité d'une exécution complète des deux actes composés de *Moïse et Aaron*, étant donné les extrêmes difficultés techniques et matérielles que posait une telle réalisation ; cependant, une audition en concert fut tentée en 1954 par la Radio de Hambourg sous la direction de Hans Rosbaud. La première représentation sur scène eut lieu trois ans plus tard à Zurich, encore avec Hans Rosbaud, et donna pour la première fois une idée de l'importance de cette œuvre audacieuse, qui réunit en elle, en une puissante synthèse, tous les éléments du langage sonore de Schönberg.

L'œuvre du dernier Schönberg est marquée par des préoccupations religieuses. En 1945 naît le *Prelude zu*

einer Genesis (*Prélude à une genèse*), la mise en musique du Psaume CXXX est terminée le 2 juillet 1950. Les *Moderne Psalmen* (*Psaumes modernes*), auxquels Schönberg travailla jusqu'en ses derniers jours, sont des méditations et des confessions d'un solitaire; ils n'ont rien à voir avec les psaumes bibliques. Comme pour *Moïse et Aaron*, Schönberg écrit lui-même les textes de ses psaumes, et comme l'opéra, ceux-ci restent à l'état de fragment : la rédaction du texte est interrompue dans le seizième psaume. L'auteur meurt en août 1951, en composant la musique du premier psaume.

ALBAN BERG ET ANTON WEBERN

De toujours, deux musiciens viennois, Alban Berg et Anton Webern, avaient voué à Schönberg admiration et amitié, et chacun devait développer l'enseignement du maître de façon toute personnelle. Avec Schönberg ils sont les représentants principaux de ce qu'on a appelé l'« école viennoise atonale », dont l'influence posthume détermine depuis une quinzaine d'années presque toute la production musicale, en tant que, dans le monde occidental — et aussi oriental, dans quelques régions limitrophes — elle prétend au progrès, à l'actualité et à l'importance de son rôle et de son efficacité dans le mouvement général des arts. Webern en est devenu bien vite la figure centrale. L'étude approfondie de son style, des structures de sa musique et de leurs secrets arithmétiques cabalistiques, c'est aujourd'hui une condition *sine qua non* pour le jeune compositeur.

L'œuvre d'Alban Berg, bien moins apte à donner naissance à une école, offre sur celle de Webern, impopulaire en raison de son ésotérisme, l'avantage de pouvoir agir immédiatement sur un public beaucoup plus large. L'opéra *Wozzeck*, que Berg composa sur le fragment dramatique du même nom de Georg Büchner, le poète romantique dont les œuvres constituent une violente critique de la société de son temps, figure aujourd'hui jusqu'au répertoire des petits théâtres de la province allemande. Bien entendu, ce vaste écho ne s'est manifesté que peu à peu d'une manière positive. Au début du siècle, il était presque exclusivement de caractère négatif. Quoique les rosseries de la critique viennoise, réaction-

naire et dénuée d'instinct, ne pesassent pas lourd dans la balance — de cette critique qui ne voyait dans la géniale *Sonate pour piano*, opus 1, rien d'autre que des « traces de talent et d'originalité », et qui traitait les moyens sonores très différenciés et entièrement non conventionnels du *Quatuor à cordes*, opus 3, de « mauvais traitements infligés aux instruments » — le nom de Berg est lié au souvenir d'un des plus gros scandales de concert du xx^e siècle. En effet, deux mois avant la mémorable soirée parisienne du *Sacre du printemps*, il fallut interrompre la première audition publique de deux des cinq *Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* (*Chants pour voix et orchestre d'après des textes de cartes postales illustrées de Peter Altenberg*), opus 4. Furent ressentis comme choquants non seulement les textes en style d'aphorismes du poète impressionniste viennois, que l'on pourrait définir, étant donné surtout les circonstances extérieures de sa vie et de son travail créateur, comme une sorte de réplique autrichienne de Verlaine; choquant parut aussi le langage musical de Berg, qui transformait les épigrammes d'Altenberg en drames musicaux-miniature, où se combinaient l'exaltation et la lassitude du *Jugendstil* (*modern style*) avec des visions sonores expressionnistes. Mais là n'est pas la véritable importance de cette œuvre, qui dure à peine quelques minutes. Bien plus importante est l'apparition, dans quelques-uns des *Lieder d'Altenberg*, et une quinzaine d'années avant que la technique dodécaphonique soit formulée, de certaines pratiques de composition proprement dodécaphoniques.

La personnalité de Berg participait quelque peu du sismographe. La sensibilité à certains courants encore subconscients, telle qu'elle se manifeste dans la sonorité et la technique de composition du *Quatuor à cordes* et des *Lieder d'Altenberg*, s'intensifie dans le dernier des *Drei Orchesterstücke* (*Trois Pièces pour orchestre*), opus 6 jusqu'au pressentiment de ces bouleversements et de ces catastrophes qui, à peine cette troisième pièce pour orchestre achevée, commencèrent politiquement par la déclaration de la Première Guerre mondiale.

Si Berg s'était contenté jusque-là de composer des œuvres plutôt brèves, parfois même à caractère d'aphorisme, on peut dire que les *Orchesterstücke*, opus 6, constituent le premier pas dans le domaine de la grande forme

cyclique. L'opus 6 représente une sorte de courbe symphonique, où le style de l'école de Schönberg, les idées architecturales de Gustav Mahler et l'enrichissement debussyste du coloris instrumental fusionnent en une synthèse très personnelle.

Avec l'opéra *Wozzeck*, composé entre 1917 et 1922, une étape marquante du théâtre lyrique moderne est atteinte, ainsi qu'un point culminant de l'évolution de Berg. On y trouve, pleinement épanouie, cette qualité déjà présente dans ses premières œuvres, mais manifeste surtout — et d'une façon bien plus accentuée — dans les œuvres de la maturité : la volonté de synthèse. Dans sa conception d'ensemble de *Wozzeck*, Berg échafaude un système de coordination des aspects les plus divers des tendances esthétiques et spirituelles de son temps. Ainsi, *Wozzeck* se trouve, d'une part, par son attachement au *leitmotiv*, dans le cercle d'influence du drame musical wagnérien et, d'autre part, Berg s'engage ici dans une voie nouvelle et audacieuse de la conception formelle d'un opéra, du fait qu'il édifie les différentes scènes de l'œuvre sur des formes de la musique pure (suite, sonate, passacaille, invention). Sa palette harmonique comprend aussi bien l'accord parfait d'*ut majeur* que le thème dodécaphonique de sa passacaille, en passant par les altérations chromatiques wagnériennes ; il invente un nouveau rapport entre le verbe et le son, qui synthétise souverainement toutes les ressources vocales de son temps : l'arioso dépouillé et l'extase dramatique la plus poussée, dans le style de *Tristan* et de *Salomé*, le récitatif mi-chanté, mi-parlé et la déclamation mélodramatique selon le modèle du *Pierrot lunaire* de Schönberg. Les liens avec le passé et les vues sur l'avenir restent étroitement noués, en vertu d'une cohérence logique exceptionnelle du discours musical ; et les éléments du langage, loin de demeurer dissociés, réalisent leur unité dans l'élan ardent d'une volonté d'expression qui trouve sa racine dans de profondes convictions esthétiques et morales : c'est tout cela qui fait la grandeur de Berg.

Malgré l'accent mis sur l'agencement constructif de sa musique, Berg lui-même considère l'expression comme l'élément le plus important de son art. Il trahit ainsi d'une façon très nette ses attaches profondes avec le post-romantisme allemand, attaches dont il avait d'ailleurs

clairement conscience. Une preuve en est la citation — mélancolique et pleine de vénération — de *Tristan*, dans la *Lyrische Suite für Streichquartett* (*Suite lyrique pour quatuor à cordes*). Cette œuvre est aussi un exemple de son inclination à la synthèse. Déjà dans le *Kammerkonzert für Geige, Klavier und dreizehn Bläser* (*Concerto de chambre pour violon, piano et treize instruments à vent*), commencé trois ans plus tôt, Berg avait employé pour la première fois — sinon dans le strict esprit de Schönberg — la technique sérielle. Maintenant, dans la *Suite lyrique*, les premier, troisième et sixième mouvements sont entièrement construits selon les principes dodécaphoniques de Schönberg, le cinquième mouvement l'est en partie seulement, tandis que le deuxième et le quatrième mouvements renoncent à tout rapport avec une série de douze sons. Et Berg était particulièrement fier d'avoir réussi, malgré l'emploi de moyens techniques variés, une composition d'une parfaite unité de style, qui, en plus, par le caractère très personnel de son lyrisme cependant purement instrumental compte parmi les œuvres les plus significatives de notre siècle.

Les œuvres des dernières années de Berg font apparaître de plus en plus nettement la volonté de synthèse. On peut la reconnaître, ne serait-ce que dans le choix des séries dodécaphoniques elles-mêmes, où Berg met l'accent tout exprès sur ce qui peut les rattacher à l'ancienne tonalité, contrairement à Schönberg dans ses œuvres de la même époque. Ce caractère simili-tonal définit, par exemple, la série fondamentale du *Concerto pour violon* de 1935, série dont les huit premiers sons forment une suite d'accords parfaits majeurs et mineurs. Dans cette œuvre, la dernière qui fut menée à terme, la synthèse est poussée au point extrême qui permet à Berg d'encadrer une mélodie populaire de Carinthie et un choral de Bach, avec son harmonisation originale, dans le style dodécaphonique de cette musique purement expressive et d'un romantisme ouvertement proclamé.

Berg, qui est mort le 24 décembre 1935, n'eut pas le temps d'achever *Lulu*, son deuxième opéra. Il en avait écrit lui-même le livret, en combinant deux drames de Frank Wedekind : *Erdegeist* (*l'Esprit de la terre*) et *Die Büchse der Pandora* (*la Boîte de Pandore*). Comme dans *Wozzeck*, la tragédie crûment naturaliste de *Lulu*, la

femme aux instincts violents et primitifs, créée pour « attirer, séduire, empoisonner et assassiner comme si de rien n'était », est élevée par la musique dans le monde de la magie et de la psychanalyse. La musique, qui continue dans la voie des structures formelles de *Wozzeck*, se sert de la technique dodécaphonique, suscite une richesse immense de couleurs orchestrales, mais s'inspire dans sa facture, beaucoup plus fortement que *Wozzeck*, du caractère du « grand opéra » traditionnel.

Berg a laissé des œuvres peu nombreuses, mais d'une densité musicale et d'une richesse de signification d'autant plus grandes. C'est un ensemble dont l'effet fascinant est produit par un besoin d'expression hautement personnel, qui se meut constamment entre la tradition et la révolution. Berg a humanisé l'art spéculatif de son maître. Malgré son fanatisme en matière artistique, il était d'un naturel poétique et, doué d'une délicatesse extraordinaire, il avait aussi un humour spécifiquement viennois, qui lui permettait de cacher un cœur tendre. Schönberg était au fond d'une nature inaccessible et d'un abord très difficile dans les rapports humains et sociaux. Le monde littéraire en fit l'expérience lors de sa pénible discussion avec Thomas Mann au sujet du roman *Doktor Faustus*. Berg, par contre, était un homme essentiellement aimable, qui n'avait pas l'agressivité doctrinaire de son maître. Ses émotions, il les extériorisait avec véhémence dans l'œuvre d'art. C'est justement ce qui le distingue fondamentalement de son ami et condisciple Anton Webern.

La musique de Webern est, en effet, synonyme d'introversion par excellence. Le terme de « nature sismographique » convient encore mieux à Webern qu'à Berg; mais ce qui, chez ce dernier, devenait éruption musicale et dramatique, vision de catastrophes orchestralement exprimées, se mue chez Webern en délicats dessins d'expressions sublimées, subtilement éthérées, ramassées dans l'espace le plus restreint. Cela n'est pas sans rapports avec le romantisme et, de fait, l'opus 1 de Webern, la *Passacaille* pour orchestre, est entièrement imprégné du post-romantisme allemand de Wagner, de Richard Strauss et, bien entendu, de Schönberg. Cependant, aucun autre musicien de l'« école viennoise » n'a su se défaire du romantisme aussi parfaitement que Webern.

La *Passacaille* opus 1, composée en 1908, montre une grande maîtrise technique, une possession absolue de l'art du développement des thèmes et des motifs, selon les modèles du classicisme et du romantisme, ainsi qu'une prédilection évidente pour des recherches contrapuntiques, comme pour des combinaisons et des teintes rares dans la sonorité de l'orchestre, toutes choses caractéristiques de l'école schœnbergienne de l'époque. Cependant, par l'ampleur relative de sa forme, par le doublage de telles parties instrumentales dans l'orchestration et par l'évidence indiscutable de sa tonalité de *ré mineur*, cette œuvre se présente plutôt en opposition avec l'évolution ultérieure de Webern.

Lorsqu'en 1912 les élèves de Schönberg, parmi lesquels il faut compter Webern de 1904 à 1910, dédièrent à leur maître un recueil d'hommages, Webern écrivit que Schönberg suscitait en chaque élève « la plus grande sincérité envers soi-même ». Webern emprunta cette voie de la « plus grande sincérité » sans la moindre concession. Déjà entre 1909 et 1914 apparaît un groupe d'œuvres hautement significatives, de l'opus 5 à l'opus 11, où la tonalité se trouve effacée et où le style qui restera caractéristique pour Webern est déjà atteint. Dès lors, il n'y a plus de thèmes, ni de développements, ni de formes au sens traditionnel de ces termes. L'atonalité et la renonciation qu'elle implique à toute limitation propre à l'esthétique révolue imposent à Webern une discipline et une économie extrêmes des moyens. Il oppose aux raffinements voluptueux et aux débordements orchestraux des œuvres contemporaines de Richard Strauss et de Max Reger l'art de la concentration la plus poussée. Tout ce qui n'est pas essentiel : les reprises, les voix de remplissage, tout l'appareil des couleurs et des arabesques romantiques, tout cela disparaît. La musique se nourrit uniquement de la force personnelle d'un message qui, réduit à ses plus étroites dimensions, devient un aphorisme sonore. Là où auparavant les cordes s'épanchaient en larges courbes chantantes et où les instruments à vent étaient mobilisés par bataillons, suffisent à présent quelques intervalles, voire des sons isolés. La forme se réduit à un minimum (l'une des pièces pour orchestre de l'opus 10 ne comprend que sept mesures), mais ce minimum recèle en soi une expression qui, par

sa densité, sa couleur et la force de l'émotion qu'elle dégage n'a pas son pareil dans la musique allemande. Ce n'est pas un hasard si la plupart des compositions de ce groupe ne demandent qu'une formation de musique de chambre (quatuor à cordes, violon ou violoncelle avec piano, chant et huit instruments). Même lorsque Webern, durant cette période, compose pour grand orchestre, l'impression d'entendre de la musique de chambre prévaut. Pour Webern, qui vivait à l'écart du monde, dans l'intimité de la nature et de l'œuvre de Goethe, et qui ne pouvait comprendre pourquoi Ravel utilisait les bois par quatre dans *Daphnis et Chloé*, le petit ensemble était au fond le moyen d'expression approprié à sa pensée musicale et l'aphorisme la forme de son langage.

Néanmoins, Webern reconnut lui-même que les miniatures chuchotées et immatérielles des années qui précédèrent la Première Guerre mondiale — qualifiées assez exactement par les contemporains de « musique au bord du silence » — représentaient un danger; qu'elles étaient le signe d'une crise directement provoquée par la perte de la tonalité, et que la voie qui mène à l'expression sténographique des sentiments n'était pas utilisable à la longue. Il fallait chercher une nouvelle discipline, que Webern trouva dans le domaine vocal. Pendant plus de dix ans, il ne compose que des lieder, dans lesquels la voix, conduite en intervalles aventureusement distendus, se soude d'une manière constructive au filigrane enveloppant des instruments accompagnateurs. L'un de ces cycles : *Fünf Canons nach lateinischen Texten* (*Cinq Canons d'après des textes latins*) montre que le contrepoint réapparaît, et de façon déterminante, dans le monde des formes de Webern. Dans cette deuxième période de sa vie créatrice, il accomplit, avec les *Drei Volkstexte* (*Trois Textes populaires*), opus 17, le pas décisif vers la technique dodécaphonique, qu'il utilisera dorénavant de façon constante et enrichira d'apports personnels. Sa musique devient dès lors plus sévère et plus dure. Elle ne perd rien de sa transparence, de cette transparence propre à un certain style de musique de chambre; désormais, celle-ci augmente au contraire, mais la musique tend à l'objectivité et se pare ainsi d'une auréole de logique constructive, qui lui confère l'éclat et la flamme froide du cristal poli. La « mélodie de timbres » de Schönberg,

utilisée par Webern déjà dans ses *Pièces pour orchestre*, opus 6, se voit à présent intégrée dans la technique sérielle, et ce, par la division de la série en motifs de deux, trois ou quatre sons et la répartition de ces motifs entre des instruments différents. Webern n'applique d'ailleurs pas le principe sériel à la succession des sons et des timbres seulement, mais l'applique également au rythme et esquisse parfois son application aux intensités.

Le début du *Concerto pour neuf instruments*, opus 24, est caractéristique de cette technique. La série comprend quatre groupes de trois sons chacun, répartis entre le hautbois, la trompette, la flûte et la clarinette. Chaque groupe comprend les intervalles de neuvième mineure et de tierce majeure, et représente le renversement de la récurrence du groupe précédent. Le rythme est articulé de façon sévèrement rationnelle, selon la proportion 1 : 2, l'intensité décroît du *forte* au *piano*. Avec cette organisation totale de tous les éléments de la musique, Webern accède à un nouveau stade de son évolution. Alors que, dans sa période atonale, il n'écrivait aucune note qui ne fût réclamée et justifiée par son besoin d'expression personnelle, il n'écrit plus aucun son, à présent, qui ne soit légitimé par la série ou par ses variations. En même temps, il opère la synthèse de tous les moyens de son langage : le style des lignes brisées, aboutissant au pointillisme, s'associe à une orientation nettement polyphonique; la propension pour les sons harmoniques, les pizzicati et les instruments à vent bouchés devient un moyen de construction qui absorbe, de son côté, les impulsions expressives immédiates des œuvres précédentes et les transcende au niveau de la spiritualité intellectuelle. L'aphorisme cède la place à la recherche de formes plus grandes, mais continue de se manifester dans la facture pointilliste. Étant donné le caractère très particulier que prend la mobilité des éléments de la musique dans les œuvres de la maturité de Webern (je cite comme œuvres importantes, en plus du *Concerto*, opus 24, la *Symphonie*, opus 21, les *Variations pour piano*, opus 27, les *Variations pour orchestre*, opus 30, et les deux *Cantates* sur des textes de Hildegard Jone), cette sorte de tournoiement autour d'un axe en apparence immobile, on a pu comparer ces œuvres avec les mobiles de Calder. « Mobile » est d'ailleurs devenu un mot clef de la jeune

avant-garde, qui se réfère au dernier Webern dans la conception de ses structures. Ayant été longtemps considéré comme un *outsider* musical, Webern est actuellement à la source d'une évolution de caractère mondial; mais il faut dire que, dans les conséquences extrêmes des spéculations « aléatoires », cette évolution est déjà en train de se tourner « avec Webern contre Webern ».

LA GÉNÉRATION MOYENNE

La génération moyenne des compositeurs symphoniques en Allemagne — pour revenir au point de départ de nos considérations — a d'abord été sous l'influence de Hindemith. Mais elle ne pouvait rester insensible au grand exemple de Stravinsky et subit depuis peu l'influence de la théorie sérielle, qui tend à conquérir le monde. « Dis-moi comment tu réagis à Webern, et je te dirai qui tu es » — cette phrase résume on ne peut mieux la situation actuelle. Webern est en 1960 ce que Hindemith était en 1930 : le modèle suprême. Et comme toujours, on s'en tient plus à l'aspect technique, et donc tangible, qu'à l'aspect spirituel, c'est-à-dire intangible. Des charretées d'épigones et de surenchérisseurs se réclament périodiquement de Webern, qui apparaissent et disparaissent selon l'humeur de la mode. Mais Webern a déclenché, parmi les natures vraiment douées, un mouvement qui a conduit à une révolution totale et à une organisation entièrement nouvelle de la matière sonore. L'évolution est si rapide qu'il apparaît vain (et d'ailleurs impossible) d'en fixer les différentes étapes. Alors que la détermination absolument rigoureuse de tous les paramètres de la matière sonore était encore prônée il y a peu d'années, une réaction vigoureuse a suivi depuis, avec l'admission, dans la composition, du hasard et de l'improvisation (bien entendu quand même ordonnée dans sa structure). On est également en train de considérer et d'exploiter de façon entièrement nouvelle l'espace acoustique. La machine électronique, hier encore réservée aux expériences de l'ingénieur du son, est devenue la source, pour le musicien, de moyens sonores nouveaux, encore mal maîtrisés d'ailleurs. D'autres développements, d'autres surprises suivront certainement encore. Alors que la vie musicale dans les

salles de concert et dans les théâtres lyriques se poursuit comme si rien n'avait changé depuis cinquante ans, l'avant-garde des jeunes compositeurs s'efforce, elle, d'adapter la musique à la réalité du ^{xx}e siècle, le siècle du réacteur atomique et des fusées lunaires. Cela est bien, cela est nécessaire.

Mais revenons-en aux faits. L'évolution de Wolfgang Fortner, originaire de Leipzig, est caractéristique de la situation générale. Il commence par écrire de la musique d'église de type polyphonique, oscillant entre la tradition des cantors de Leipzig et la vitalité musicale instinctive de Hindemith. Puis il est conquis par les rythmes complexes et la limpidité sonore de la musique de Stravinsky. Un vent venu de France chasse de ses partitions l'épaisseur du contrepoint. Comme Hindemith, Fortner s'occupe à l'occasion de musique pour amateurs et dirige un orchestre d'étudiants. Jusque-là, sa musique reste néo-classique par la forme et par l'esprit : et c'est le *Concerto pour violon* de 1947, la *Symphonie* de 1947. Aux cours d'été de Darmstadt qui, grâce à leur directeur, Wolfgang Steinecke, deviennent le centre des efforts révolutionnaires de la musique allemande après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il entre en contact avec la théorie dodécaphonique. Technique sérielle et structures sonores nouvelles modifient de façon croissante l'aspect fondamental néo-baroque de la musique de Fortner, en l'amenant à des constructions plus raffinées tant dans l'expression que dans la sonorité, mais où l'esprit classique continue cependant à se manifester. Les étapes capitales de ce nouveau style sont : *Phantasie über B. A. C. H.* (*Fantaisie sur B. A. C. H.*), 1950, *Mouvements* pour piano et orchestre (1954), *The Creation* (1955), *Impromptus* pour orchestre (1957), *Chant de naissance* (1959). Fortner a travaillé aussi pour la scène. Le ballet *Die weisse Rose* (*la Rose blanche*) est une des premières œuvres qui résultent de son expérience dans le domaine de la technique dodécaphonique; la tragédie lyrique *Bluthochzeit* (*Noces de sang*, 1957), d'après Federico Garcia Lorca, est une des étapes essentielles de la musique dramatique allemande depuis le *Wozzeck* de Berg. La synthèse puissante et comme instinctive qu'y réalise Fortner entre la musique lyrique fonctionnelle et des passages symphoniques, des fragments en style de chan-

son et des éclats hautement dramatiques, la parole à fonds musical et la parole non accompagnée tend vers une nouvelle solution des rapports entre le verbe et le son et nécessite en même temps un nouveau type d'interprète, non étroitement spécialisé, familiarisé avec les exigences d'une telle tentative de « théâtre total ».

À côté de Fortner, qui est aussi un remarquable professeur de composition, il faut citer la forte personnalité, très typiquement bavaroise, de Karl Amadeus Hartmann. C'est, en réalité, un autodidacte, sur qui le chef d'orchestre Hermann Scherchen exerça une influence décisive. Hartmann n'a été connu qu'après la guerre, car il ne publia rien entre 1933 et 1945, par aversion pour les nazis. Dans l'une de ses premières œuvres de quelque envergure, le *Simplizissimus*, d'après la célèbre chronique de Grimmelshausen, ce poète de l'époque baroque à tendances sociales accusées, il adopta la forme de l'oratorio scénique, puis se tourna vers la grande forme symphonique, qu'il varie par des apports très personnels, la chargeant d'intensité expressive et d'un message d'une haute valeur morale. Se conformant à la tendance actuelle, Hartmann s'efforce, dans ses dernières symphonies, de la V^e à la VII^e, de donner une forme rigoureusement construite à ses compactes masses sonores. En fondant et en dirigeant, avec une claire conscience du but à atteindre, les concerts de la « Musica viva » de Munich, Karl Amadeus Hartmann a rendu un service durable à la musique contemporaine, et a infligé un démenti cinglant à la thèse répandue dans le monde entier par les champions du tran-tran musical quotidien, selon laquelle on ne pourrait pas gagner un public avec des programmes exclusivement modernes. Ses manifestations, qui ne présentent que des œuvres contemporaines, sont constamment suivies par plusieurs milliers d'auditeurs enthousiastes.

La malheureuse situation de Berlin a eu pour conséquence la scission de l'ancienne capitale allemande en deux parties d'aspect tout à fait différent, même sur le plan artistique. Tandis que, dans le secteur russe, la vie musicale s'encroûte dans la convention et que les problèmes que pose la musique d'aujourd'hui n'y sont envisagés que sous l'angle des idées politiques qui y règnent, Berlin-Ouest déploie une activité artistique aux

aspects très variés, mais où l'avant-garde et le souci d'universalité occupent une très grande place. L'Opéra municipal, d'abord sous la direction de Carl Ebert, devenu, depuis, le « Deutsche Oper Berlin », sous la direction de Gustav Rudolf Sellner, s'est toujours efforcé d'égaler le niveau artistique de l'ancien Opéra national de Prusse, auquel on n'avait jamais renoncé, même pendant la période hitlérienne. Le festival de Berlin, ouvert à tout ce qui est nouveau, s'est acquis une renommée mondiale.

Parmi les compositeurs exerçant leur activité à Berlin, un seul est connu dans le monde musical européen : Boris Blacher. Des compositeurs allemands contemporains, Blacher est celui dont le travail offre le plus d'élégance et d'habileté. C'est un homme très intelligent, qui oscille avec facilité entre la parodie et l'ironie, la gentillesse et la virtuosité. Il est le seul à essayer de continuer et de développer le style de *l'Opéra de quat'sous* de Weill dans ses œuvres scéniques, *Die Flut* (le *Flot*, 1947), *Preussisches Märchen* (*Conte de Prusse*, 1953, inspiré de la célèbre histoire authentique du faux « Capitaine de Köpenick »), suivant, là aussi, une tradition proprement berlinoise. Son œuvre la plus connue est cependant *Abstrakte Oper* n° 1 (*Opéra abstrait* n° 1, 1953), inspirée d'une idée de Werner Egk, qui constitue un cas unique assez intéressant dans le théâtre lyrique contemporain. Au lieu de s'unir en une action suivie, les scènes, toutes séparées, symbolisent les situations fondamentales de la condition humaine (la peur, l'amour, la panique). Le « texte » chanté est fait de voyelles et de consonnes combinées « abstraitement », c'est-à-dire sans rapport aucun avec des mots ayant un sens. Parmi les œuvres orchestrales, les *Paganini-Variationen* (*Variations sur un thème de Paganini*), pleines de brio, de charme et d'esprit, et les deux premiers *Concertos* pour piano sont souvent joués.

En vue de donner à ses idées musicales, toujours pleines d'esprit, un fondement de structure, Blacher s'est codifié en 1950 un principe propre, que l'on peut considérer comme une variante des idées rythmiques d'Olivier Messiaen : celui des « mètres variables ». Le changement de mesure y est érigé en principe. L'œuvre musicale est fondée sur une suite de structures métriques, qui sont établies et développées selon les lois de telles séries

arithmétiques. Blacher voit dans cette technique, que d'autres compositeurs, comme Karl Amadeus Hartmann par exemple, ont parfois employée, de nouvelles possibilités dans les domaines du rythme et de la forme. Elle s'est révélée particulièrement efficace dans son *Orchester-Ornament* (*Ornement pour orchestre*), opus 44, un des morceaux les plus réussis de Blacher; le II^e *Concerto* pour piano et la *Orchester-Fantasie* (*Fantaisie pour orchestre*) se fondent également sur des « mètres variables ». Son ballet *Hamlet* et la *Studie im pianissimo* (*Étude en pianissimo*), cette dernière commande de la ville américaine de Louisville, ont été très favorablement accueillis un peu partout. Dans ses œuvres les plus récentes, *Requiem*, *Gesänge des Seeräubers O'Rourke und seiner Geliebten Sally Brown* (*Chants du pirate O'Rourke et de sa maîtresse Sally Brown*), Blacher s'est tourné vers la technique dodécaphonique et le style pointilliste. C'est là une double conséquence parfaitement logique de la voie suivie jusqu'alors par Blacher, car les « mètres variables » se fondaient, eux aussi, sur une pensée de nature sérielle, et l'écriture brisée, fragmentée, sans cesse entrecoupée de silences du « pointillisme musical », est un prolongement de la tendance à la transparence et à l'aphorisme, tous deux caractéristiques depuis toujours de la musique de Blacher.

L'Autrichien Gottfried von Einem, avec qui Blacher travailla pendant la guerre dans une sorte de cellule de résistance, lui est apparenté par les idées et le talent. Einem est incontestablement très doué pour le théâtre. Comme son compatriote Berg, il choisit des œuvres célèbres du théâtre parlé allemand comme fondements de ses opéras : *Dantons Tod* (*la Mort de Danton*), d'après Büchner, 1947, connut un grand succès, qui se renouvela quelques années plus tard avec *Der Prozess* (*le Procès*), d'après le roman bien connu de Kafka. Ces deux œuvres furent jouées pour la première fois au festival de Salzbourg, dont la direction s'était enfin rendu compte que même un festival qui se destine principalement à représenter d'une manière exemplaire les chefs-d'œuvre des époques passées ne peut laisser de côté la musique contemporaine. Depuis 1953, Einem a surtout composé des œuvres pour orchestre, qui montrent une écriture aux effets sûrs et une attitude à tendance éclectique.

LA JEUNE GÉNÉRATION

Tournons-nous vers les jeunes compositeurs allemands : Karlheinz Stockhausen, Hans Werner Henze, Giselher Klebe, Bernd Aloys Zimmermann. Ils appartiennent tous à une génération à laquelle il n'a été possible d'entrer en contact avec la « musique nouvelle » véritable, authentique et réellement importante qu'au lendemain de l'effondrement du nazisme. Il est naturel qu'ils aient pris d'abord Hindemith et Stravinsky pour modèle — Stockhausen constituant, à cet égard, une exception. Mais ils prirent bientôt conscience du fait que le traditionalisme polyphonique de Hindemith et le classicisme spiritualisé de Stravinsky ne correspondaient pas à leur besoin d'expression. La technique dodécaphonique d'Arnold Schönberg devient l'outil adopté avec enthousiasme, car il semble promettre autant de possibilités constructives que de moyens d'expression. Mais si la voie jusque-là est commune à tous les jeunes compositeurs, l'outil une fois adopté, les personnalités se séparent nettement.

Hans Werner Henze, le plus éclectique, en un certain sens le plus doué, mais aussi le plus menacé des musiciens de cette génération, a suivi exactement la voie décrite ci-dessus. Après quelques travaux dans l'optique de Stravinsky et de Fortner (*Klavier-Concertino*, *Concertino pour piano*), il adopte l'atonalité dans son *Concerto pour violon* (1947), et accomplit ainsi, comme il l'a dit lui-même, la rupture avec toute esthétique de l'objectivité. Il apprend les secrets du dodécaphonisme à Darmstadt, aux cours de René Leibowitz; mais, chose significative, cette technique restera toujours pour lui un instrument, un moyen, ne deviendra jamais un but. Au fond, les compositions de cette époque, comme la cantate surréaliste *Apollo und Hyazintus* (*Apollon et Hyacinthe*), l'opéra radiophonique *Ein Landarzt* (*Un médecin de campagne*) d'après Kafka, et la *II^e Symphonie*, montrent déjà cette tendance aux recherches sonores très fouillées, allant de la beauté voluptueuse du son à ses raffinements les plus éthérés, qui deviendront fondamentales dans ses œuvres plus récentes. La *III^e Symphonie*, que Henze lui-même a qualifiée de « suite de visions chorégraphiques », inaugure une

période où le théâtre lyrique sera mis au tout premier plan. L'activité que Henze déployait à l'époque aux théâtres de Constance et de Wiesbaden n'a pas été sans l'encourager dans ce sens. Comme œuvre capitale de cette période, on peut citer l'opéra *Boulevard Solitude*, nouvelle version surréaliste, au titre original en français, du thème de Manon Lescaut.

Un tournant décisif dans la carrière de Henze a lieu en 1953, lorsqu'il décide de transférer son domicile en Italie. Le contact avec la luminosité, la clarté et le chant du monde méditerranéen entraîne un changement complet d'orientation de sa pensée musicale. Il laisse de côté tout schématisme, de quelque système que ce soit, se détourne des voies bornées tracées par le fanatisme des groupes et des petits cercles d'avant-garde. La simplicité de l'humanisme méditerranéen, le charme et la beauté, au sens traditionnel de ces notions, déterminent à présent son écriture. Cela éclate dans *Ode an den Westwind* (*Ode au vent d'ouest*) pour violoncelle et orchestre et se confirme dans *Fünf neapolitanische Lieder* (*Cinq Chants napolitains*) pour voix moyenne et orchestre de chambre, dans *Nachtstücke und Arien* (*Nocturnes et Aïrs*) sur des poèmes d'Ingeborg Bachmann, dans l'opéra *König Hirsch* (*le Roi cerf*), d'après Gozzi, dans *Kammermusik* (*Musique de chambre*, 1958) et dans le ballet *Undine* (*Ondine*). A l'avant-garde en 1950, Henze est aujourd'hui un néo-romantique, qui ne renie d'ailleurs pas entièrement ses précédentes étapes (ainsi, le ballet *Undine* utilise encore très librement une série dodécaphonique), mais qui tend à se créer un langage conforme à des goûts personnels d'un grand raffinement, et qui doit également demeurer accessible au public le plus vaste. Cela donne un style doté d'une finesse exquise dans le coloris instrumental, mais tendant aussi à un éclectisme qui, sous des parures orchestrales raffinées, rejoint le jeune Stravinsky, Puccini et Richard Strauss, et retrouve même la douceur mélodieuse de Schubert. Il semble que Henze ait encore à trouver son équilibre entre l'utilisation insouciante de styles d'avant-hier, un savoir-faire considérable et l'essence de sa véritable personnalité.

Giselher Klebe se fit connaître en 1950 par un morceau pour orchestre, *Die Zwitschermaschine* (*la Machine à pépier*), variations inspirées du tableau de Paul Klee.

Né en 1925 à Mannheim, il a fait ses études musicales à Berlin, avec Josef Rufer, un élève de Schönberg, et avec Boris Blacher. Mais déjà pendant la guerre il a eu l'occasion, dans un cercle où la résistance intellectuelle était à l'honneur, d'étudier des partitions de Schönberg. C'est en composant son *Quatuor à cordes*, opus 9, qu'il découvre « que la technique sérielle de composition offre la possibilité recherchée d'établir un lien optimum entre l'idée, l'expression et la logique de la construction », comme il devait dire lui-même. En même temps, des problèmes mathématiques le captivent, qui se reflètent pour la première fois dans la *Sinfonie für 42 Streicher* (*Symphonie pour 42 cordes*). Sa *Symphonie*, opus 16, offre un exemple intéressant de synthèse entre le progrès et la tradition : cette œuvre a pour fondement un « thème dodécaphonique » mozartien (les premières mesures du *Concerto en ut mineur* pour piano, K. 491). Par la suite, Klebe s'engagea de plus en plus dans la voie du néo-expressionnisme ; ces dernières années, il s'est tout particulièrement consacré au théâtre lyrique. Son opéra *Die Räuber* (*les Brigands*), d'après Schiller, a trouvé en Allemagne un grand écho, et fut suivi, en 1959, de *Die tödlichen Wünsche* (*les Vœux mortels*), d'après *la Peau de chagrin* de Balzac. Quelques semaines après la première représentation de cette œuvre, parut *Die Ermordung Cäsars* (*l'Assassinat de César*), un acte d'après Shakespeare, où Klebe utilise entre autres les moyens électroniques.

Bernd Aloys Zimmermann, de Cologne, s'intéressa pendant longtemps aux conquêtes de la musique nouvelle, sans pour autant renier son tempérament personnel de musicien. Le premier mouvement de son *Concerto pour hautbois* (1952), bien que composé selon la technique dodécaphonique, porte en exergue, en français, la mention « Hommage à Stravinsky ». Celui qui devait devenir le grand modèle de l'avant-garde allemande et internationale, Anton Webern, se profile derrière le *Concerto pour violoncelle* de 1953 et la musique pour un ballet imaginaire *Perspektiven* (*Perspectives*) pour deux pianos ; dans cette dernière œuvre, surtout, se manifeste la personnalité de Zimmermann, son art de la variété des rythmes et des contrastes d'intensité. *Canto di speranza*, cantate pour violoncelle et orchestre de chambre (1957), inspirée par *Pisan Cantos* de Ezra Pound, réunit la sono-

rité et la facture des émules de Webern aux principes rythmiques issus de l'isorythmie médiévale et, dans la cantate *Omnia tempus habent*, pour soprano et orchestre, le style de Zimmermann se présente comme un pendant allemand du style de Pierre Boulez.

Karlheinz Stockhausen, avec Henze le compositeur le plus cité sans doute de leur génération, est le seul qui ne se soit pas tourné vers le néo-classicisme au début de sa carrière. Son point de départ, c'est le *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen, qu'il découvre pendant l'été de 1951. La première œuvre de Stockhausen, *Kreuzspiel* (*Jeu en croix*), voit le jour quelques semaines plus tard. Au début de 1952, il entre pour environ un an dans la classe d'analyse d'Olivier Messiaen. Il s'ouvre aux idées de Messiaen, si diverses et passionnantes, pour les oublier ensuite, comme il dit; il apprend à connaître, afin de voir quels sont les problèmes de l'art qui n'ont pas encore été pleinement résolus, tant dans le passé que dans le présent. Ce que Stockhausen demande à lui-même et à son œuvre, c'est de réaliser ce qui n'a encore jamais été fait, de conquérir sciemment des terres vierges. De fait, dans presque chacune de ses œuvres composées à ce jour, il envisage un problème différent de la technique de composition, de la manière d'écouter ou d'exécuter, mettant ainsi en évidence l'évolution organique de ses idées, une évolution parvenue aujourd'hui aux antipodes de son point de départ. Cela a peu à voir, cependant, avec des possibilités de mutation dans l'écriture et le style de Stockhausen. L'aspect extérieur de ses partitions a beau se modifier : le fondement de son style reste la musique pointilliste athématique de Webern et le traitement sériel des hauteurs, des intensités et des rythmes. Stockhausen est un musicien qui, dans son travail créateur, se laisse encore guider par des considérations intellectuelles et rationnelles. C'est ainsi qu'il parvient toujours à se poser des problèmes intellectuels que les artistes internationaux les plus importants de sa génération reprennent et développent à leur compte, sans parler des épigones qu'il a déjà.

En 1952, à Paris, Stockhausen composa *Spiel für Orchester* (*Jeu pour orchestre*), en deux mouvements, qui le fit connaître d'un public très vaste, cette œuvre ayant été jouée dans le courant de l'automne de cette même

année au festival de musique contemporaine de Donaueschingen. Cette composition, qui tend à un ordre nouveau de la sonorité dans le temps, laisse deviner les voies que son auteur empruntera plus tard : celle d'un renoncement complet au concept traditionnel de la forme, et celle qui mènera au monde sonore électronique. Dans ce dernier domaine, le *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (*Chant des adolescents dans la fournaise*) est une réussite; cette œuvre est exemplaire pour l'union de la voix humaine et du son synthétique; et c'est, par-delà ces considérations techniques, une des œuvres les plus révélatrices de talent de toute la jeune génération allemande. Dans le domaine de la musique instrumentale, où il faut citer une série de morceaux pour piano, et surtout les *Kontra-Punkte* (*Contrepoints*) pour six instruments à vent, deux cordes, piano et harpe, Stockhausen pousse la fixation de tous les éléments de la musique jusqu'à un point extrême, celui où chaque détail de la composition est le résultat de combinaisons exactement calculées et où l'interprète est privé de toute liberté.

Une telle organisation, savamment appliquée à tout le déroulement musical, est guettée par le danger de la rigidité totale. Stockhausen donne, là aussi, la première impulsion pour surmonter l'obstacle : dans ses *Zeitmasse* (*Mesures du temps*) pour quintette à vent, il accorde à nouveau aux interprètes certaines libertés dans le tempo et réintroduit ainsi un élément restreint d'improvisation dans la musique. L'étape décisive sur cette voie d'un nouvel assouplissement, qui prépare une nouvelle révolution musicale, est le *Klavierstück n° 11* (*Pièce pour piano n° 11*), de 1957. C'est le « hasard guidé » qui est devenu ici l'élément déterminant de la composition : cette pièce comprend un certain nombre de segments, dont l'interprète fixe l'ordre de succession à sa guise, selon l'inspiration du moment. Ainsi la forme n'est plus déterminée à l'avance, mais se recrée, nouvelle, à chaque exécution, et l'exécutant, de simple interprète qu'il pouvait être, devient un collaborateur du créateur, créateur à son tour.

Depuis lors, cette évolution a conduit à l'invention de nouvelles méthodes de notation musicale, comme Stockhausen lui-même en a expérimenté dans son *Zyklus* (*Cycle*) pour un batteur (1959), et à un mouvement, qui ne se limite d'ailleurs pas à l'Allemagne, qui tient à

laisser régner la plus grande « indétermination » dans la composition, annonçant par là une idée de la forme, toute nouvelle pour l'Occident, mais s'exposant aussi au danger du dilettantisme. Au fond, il s'agit pour Stockhausen avant tout de surmonter la situation telle qu'elle se présente « après Webern », d'ouvrir de nouvelles voies en partant de la musique pointilliste, sans pour autant revenir en arrière, et de retrouver la « grande forme » par-delà le style webernien de l'aphorisme. Cette volonté d'atteindre à de plus vastes dimensions apparaît dans les *Gruppen für drei Orchester* (*Groupes pour trois orchestres*), 1957, œuvre pour l'exécution de laquelle les trois groupes instrumentaux qu'elle comporte doivent être placés à des endroits différents de la salle, doublant pour l'auditeur le pur événement sonore d'un événement spatial. Sonorité « spatiale » et hasard, grande forme et technique électronique sont les problèmes qui préoccupent actuellement les jeunes compositeurs de beaucoup de pays. Les différentes étapes de cette évolution, qui réserve sans doute encore de nombreuses surprises, l'œuvre de Karlheinz Stockhausen les marque avec une particulière netteté.

LA MUSIQUE MODERNE EN SUISSE ALÉMANIQUE

Comment l'avenir se présente-t-il ? La situation intellectuelle et artistique, qui porta Schönberg à mettre en musique le vers prophétique de Stefan George « Ich fühle Luft von anderen Planeten » (« Je sens un air venu d'autres planètes »), cette situation se renouvelle-t-elle, depuis, sur un autre plan ?

Je ne voudrais pas prendre congé du lecteur sur cette question si lourde d'inconnu. Je préfère ajouter quelques mots sur la musique en Suisse alémanique, que de tels problèmes ont moins effleurée. Liée depuis toujours à la vie musicale allemande par sa structure et son orientation, la Suisse conserve aujourd'hui, dans les manifestations publiques de sa vie musicale, les formes et le décor bourgeois, ébranlés en Allemagne par la guerre et les bouleversements intérieurs. Bien entendu, on y trouve une générosité, une largeur de vues que la société mélomane allemande, groupée dans ses « Philharmonies »,

devait perdre de plus en plus; et lorsque, après 1933, la vie musicale allemande fut privée de toute étincelle d'esprit moderne, ce fut le théâtre municipal de Zurich qui donna les premières représentations de *Mathis* de Hindemith et de *Lulu* d'Alban Berg; et dans le domaine du théâtre parlé, la Suisse fut pendant toute la période hitlérienne le seul refuge de toutes les forces éprises de liberté.

En Suisse alémanique, la musique nouvelle doit les impulsions les plus fortes qu'elle ait reçues aux efforts infatigables et intrépides de Paul Sacher. Pendant plus de trente années d'activité, Sacher a joué avec son orchestre de chambre de Bâle presque toute la musique nouvelle, et il a remarquablement encouragé la production moderne par ses commandes à Stravinsky, Honegger, Bartok, Martinu, Martin et Hindemith, pour ne citer que les plus grands noms.

Les Suisses alémaniques restèrent jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale sous l'emprise du romantisme allemand. Je pense à Hermann Suter, et à son œuvre principale *le Laudi di S. Francesco d'Assisi*, je pense aussi à Othmar Schoeck, musicien plein de sensibilité mais peu intrépide, qui continua la tradition du lied allemand néo-romantique, et qui n'emprunta la voie du progrès qu'une seule fois, avec sa mise en musique de *Penthesilée* de Kleist, qui date de 1927, et a été remaniée une première fois en 1928 et une deuxième fois en 1942.

Arthur Honegger, qui vécut à Paris, est resté une grande figure de la vie musicale française moderne, quoiqu'il fût citoyen de Zurich et bien plus près de la mentalité allemande, de l'esprit d'un Reger et d'un Strauss surtout, qu'on ne se l'imagine d'habitude.

Conrad Beck doit à ses relations amicales, à l'échange intellectuel et artistique avec Arthur Honegger, Jacques Ibert et Albert Roussel, tout comme à ses études chez Nadia Boulanger des impulsions essentielles. Lui-même qualifie les années qu'il vécut à Paris, entre 1922 et 1933, comme ayant été, sur le plan artistique, les plus stimulantes de son existence. C'est vers la fin de cette période, en 1931, qu'il composa *Innominata*, pour orchestre, qui est restée jusqu'à ce jour l'une de ses partitions les plus caractéristiques. Depuis, Beck a beaucoup composé, et dans tous les genres, excepté l'opéra. Signalons comme points culminants sept symphonies et plusieurs orato-

rios, parmi lesquels *Der Tod zu Basel* (*la Mort à Bâle*), 1952, fut particulièrement remarqué.

Le travail du compositeur, a dit Beck un jour, connaît des périodes de caractère opposé. Tantôt, c'est l'accentuation des contrastes et de la tension générale, tantôt c'est l'apaisement de la simplicité qui est recherché. Les traits caractéristiques de la personnalité de Beck sont aussi contrastés que ces tendances générales. On pourrait les considérer comme provenant, les uns de l'influence allemande, les autres de l'influence française, qu'il a tour à tour subies. Un penchant prononcé pour une expression intériorisée, comme tissée de réflexions mélancoliques indéfiniment ressassées, et se traduisant dans une écriture polyphonique tellement serrée que les éléments mélodiques qui la constituent paraissent s'imbriquer les uns dans les autres comme autant de roues dentées, se trouve compensé par un sens très français de la clarté formelle et d'une très fine vivacité des rythmes. L'idée fondamentale d'une œuvre n'a pas pour Beck de valeur en soi, mais sert aussitôt de moteur à des développements très complets. Beck place le dessin en quelque sorte abstrait d'une idée musicale au-dessus de la couleur; c'est pourquoi certaines de ses œuvres de musique de chambre ont fait impression à l'égal de ses œuvres pour chœurs et pour orchestre; je pense en particulier à la *Cantate* de chambre sur des paroles de Louise Labé, composée en 1937.

Depuis 1939, Beck est directeur de la section musicale du studio bâlois de la radiodiffusion suisse; en cette qualité, et sans oublier d'apporter tous ses soins au maintien vivant des traditions alémaniques, il a su mettre au service de la musique un esprit avancé d'une exemplaire générosité.

Heinrich Sutermeister, sans doute très doué pour le théâtre lyrique, est un élève de Carl Orff; il débuta de façon très prometteuse avec *Romeo und Julia* (*Roméo et Juliette*), 1939, et *Die Zauberinsel* (*l'Île des magiciens*), 1942, inspirés de Shakespeare, mais se confina ensuite dans une convention qui semble lui suffire depuis. Citons, parmi ses opéras récents, *Raskolnikoff* (1948) et *Titus Feuerfuchs* (1957).

Rolf Liebermann connut une ascension rapide après la guerre, surtout avec *Leonore 40/45*, opéra de la fraterni-

sation franco-allemande, au livret bilingue de Heinrich Strobel, qui raconte en une suite de tableaux réalistes et ironiques à la fois, traités à la manière des comédies féeriques viennoises, les amours d'un soldat allemand et d'une jeune fille française. Liebermann est issu du cercle de Hermann Scherchen et se sert de la technique dodécaphonique avec autant de liberté que de sens théâtral, comme le montrent ces réussites brillantes que sont l'opéra semiseria *Penelope* et l'opéra *Die Schule der Frauen* (*l'École des femmes*), également sur des livrets de Heinrich Strobel. Ironie et sens de la délicatesse, jeu linéaire dans le goût de la musique de chambre et puissance dramatique s'unissent dans sa musique, qui accorde plus d'importance à la « clarté » et au « faire plaisir » qu'à l'application fanatique d'un système, est moderne sans vouloir à tout prix être neuve, et possède la rare faculté d'agir directement sur le public. Comme compositeur de musique instrumentale, Liebermann a également enregistré beaucoup de succès. Signalons le *Furioso* pour orchestre, fréquemment joué, mais surtout son *Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra*, une sorte de concerto grosso pour les deux formations sonores numériquement inégales et tellement différentes comme esprit et comme style de la vie musicale actuelle, où Liebermann réussit à réunir *l'al fresco* symphonique à des danses modernes, pour faire de l'ensemble l'un des plus grands succès de l'après-guerre.

En dehors de ses qualités de compositeur, Liebermann possède le don de l'organisation au plus haut degré. Pendant de longues années, il continua à la Radio de la Suisse alémanique, avec autant d'adresse que d'énergie, l'œuvre que Scherchen avait entreprise en faveur de la musique nouvelle, et y fit notamment exécuter l'oratorio *Thyl Claes* de son professeur Wladimir Vogel. En 1957, il fut appelé à la direction de la section musicale de la Radio de Hambourg et, au début de la saison 1959-1960, à la direction de l'Opéra d'État de Hambourg, où la première représentation du nouvel opéra de Hans Werner Henze, *le Prince de Hombourg* (d'après Kleist) eut lieu en mai 1960.

Le Bâlois Jacques Wildberger est, comme Rolf Liebermann, élève de Wladimir Vogel. Après avoir occupé le poste terriblement épuisant de co-répétiteur au Théâtre

municipal de Bâle, Wildberger est titulaire, depuis 1959, d'une chaire à l'École supérieure de musique de Karlsruhe; il représente la Suisse dans les milieux internationaux d'avant-garde. Ses points de départ sont la « mélodie de timbres » de Schönberg, le pointillisme de Webern, et les « mètres variables » de Boris Blacher, comme le montre une de ses premières et meilleures compositions, les *Tre Mutazioni*, pour orchestre de chambre (1953). Son aptitude à la logique formelle et à l'expression puissante, liées à une écriture transparente, se confirme dans *Intensio — Centrum — Remissio* (1958) pour orchestre, et dans une cantate d'après des haï-kai japonais (1959).

A côté de Wildberger, c'est surtout Arnim Schibler qui jouit d'une réputation bien établie. C'est un chercheur, que préoccupent aussi bien Bach, Vivaldi, la technique sérielle que *le Sacre du printemps*, qui tente une synthèse des éléments les plus divers et qui est l'auteur d'un ensemble de compositions manquant un peu d'unité, mais assez important quant au nombre, ensemble dont la variété s'étend du petit morceau éducatif pour piano à l'opéra, et du quatuor à cordes à la symphonie et à la cantate.

Comme je l'ai déjà indiqué, Liebermann et Wildberger doivent beaucoup à un musicien qui, bien que né en Russie, mais vivant depuis de longues années en Suisse romanche, entre dans le cadre de cette étude : il s'agit de Wladimir Vogel, artiste à qui l'impétuosité révolutionnaire est aussi étrangère que l'orthodoxie. Sa nature le pousse à rechercher la synthèse, la liaison organique du romantisme et du modernisme. En Russie, il fut captivé par l'esthétique de Scriabine; après la Première Guerre mondiale, il apprit à connaître, chez Busoni, à Berlin, l'idéal complètement différent de la « jeune classicité ». Pendant de longues années, il chercha à obtenir la fusion de ces deux principes contradictoires, auxquels s'ajoutèrent d'ailleurs des influences du Schönberg des années 25 à 30. Les *Zwei Etüden für Orchester* (*Deux Études pour orchestre*), qui montrent un sens éveillé pour une écriture orchestrale variée et aux résultats sonores excellents, connurent en 1931 un grand succès. Deux ans plus tard, les nazis le chassent d'Allemagne et, après des étapes intermédiaires à Paris et à Strasbourg, Vogel s'établit à

Ascona, où il vit actuellement. Si l'oratorio *Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit* (*Chute de Wagadu par la vanité*), 1930 annonçait déjà, par l'organisation entièrement « logique » de sa structure, la voie qui, par-delà Scriabine et Busoni, mène à Schönberg, le *Concerto* pour violon de 1937 accomplit le pas décisif vers l'école viennoise, par l'utilisation de la technique dodécaphonique. Mais naturellement, Vogel utilise le dodécaphonisme sans l'intransigeance de Schönberg et de Webern. On pourrait plutôt mettre Vogel en parallèle avec Alban Berg, dont il a d'ailleurs célébré la mémoire par une *Épithaphe* pour piano.

Plus encore que ses œuvres pour orchestre, toujours adroites, expressives et riches en couleurs, ce sont les œuvres où Vogel met au premier plan le problème si complexe des rapports entre le verbe et le son qui ont fait sensation. L'alternance fluctuante entre le mot chanté et le mot parlé est déjà présente dans *Wagadu*, se poursuit dans le grand oratorio en deux parties *Thyl Claes* (1937-1945), se rapproche du style des chansonniers dans *Arpiade*, d'après des poèmes de Hans Arp (1955), et devient vision religieuse dans *Jona ging doch nach Ninive* (*Jonas se rendit tout de même à Ninive*), 1957. La dernière en date des œuvres de Vogel a été intitulée par lui *Sinfonia* pour double chœur parlé et voix de soliste : il y « met en musique » à sa façon le célèbre *Lied von der Glocke* (*Chant de la cloche*) de Schiller.

Heinrich STROBEL.

BIBLIOGRAPHIE

BRAUNER, R. F., *La musique moderne en Autriche*, Vienne, 1948.

HINDEMITH, P., *A Composer's World : Horizons and Limitations*, Cambridge (Mass.), 1952.

KRENEK, E., *Portrait de lui-même*, Zurich, 1948.

LAUX, K., *Musique et Musiciens contemporains*, 1^{er} vol., L'Allemagne, Essen, 1949.

LEIBOWITZ, R., *Schönberg et son école ; l'étape contemporaine du langage musical*, Paris, 1947.

REDLICH, H. F., *Alban Berg, Versuch einer Würdigung*, Vienne, 1957.

REICH, W., *Alban Berg*, Vienne, 1937.

SCHOENBERG, A., *Style and Idea*, Londres, 1950.

SCHÖNBERG, A., *Briefe*, Mayence, 1958.

SCHUH, W., *Zeitgenössische Musik*, Zurich, 1947.

STROBEL, H., *Paul Hindemith*, Mayence, 1948.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Arnold Schönberg*, Zurich, 1951.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Neue Musik (zwischen den beiden Kriegen)*, Berlin, 1951.

WÖRNER, K. H., *Neue Musik in der Entscheidung*, Mayence, 1954.

« Melos », revue de musique moderne, Mayence, 1921-1933. A reparu en 1945.

« Die Reihe », revue de musique sérielle, Vienne, 1955...

LA MUSIQUE DANS LES RÉPUBLIQUES POPULAIRES

ON a cru devoir réunir ici l'étude des tendances musicales d'un certain nombre de pays « de l'Est européen », non certes en raison de leur situation géographique (l'Est commencerait-il sur l'Elbe plutôt que sur l'Oder, le Rhin ou la Vistule ?) mais en raison d'une classification « politique »; les gouvernements de ces pays se sont donné pour tâche de les conduire vers une organisation socialiste, puis communiste, adoptant, entre autres, d'identiques principes d'orientation culturelle. Il ne saurait être question cependant de confondre, anonymes et uniformes dans une même masse, des pays qui, au point de départ de cette étude, offrent des données économiques et culturelles très différentes sinon opposées. Il ne saurait guère y avoir de commune mesure entre l'Albanie, sortant à peine d'une organisation médiévale, et la Tchécoslovaquie déjà industrialisée, entre l'Union soviétique stabilisée quoique multiple et l'Allemagne à la recherche de sa réunification, entre la Tchécoslovaquie restée slave et la Bulgarie très fortement marquée d'influence balkanique ou encore la Roumanie, pays latin, entre l'Allemagne au lourd passé musical et l'Albanie sans aucune tradition de musique savante. Les similitudes sont dans les principes des efforts tentés, en particulier dans le souci du niveau culturel du plus grand nombre. Dans la plupart de ces pays, la culture que nous pourrions dire classique (ancienne ou contemporaine) par rapport à celle que représente le folklore est un bien encore en voie de conquête par les masses populaires. Aussi ne serait-il pas équitable de porter sur l'activité musicale de ces pays un jugement fondé sur les critères auxquels sont habitués des pays comme la France ou l'Allemagne où la création artistique savante, ses techniques, ses styles, ses traditions ont pu se développer

sans discontinuité depuis des siècles et s'introduire quelque peu dans le bagage musical de tout un chacun. De même devrait-on peut-être ne pas s'en tenir à notre inclination à juger des productions en soi et tenir compte du fait que dans ces pays les circonstances de la production et la réceptivité supposée des destinataires importent au plus haut point. Comme cela s'est produit déjà dans l'histoire de la musique, à certains niveaux, à certaines époques d'un développement, la possible valeur en soi d'une création compte moins que ce qu'elle peut représenter d'avenirs possibles. La création isolée, de même, compte moins que le niveau culturel général. Plus encore qu'un bien à conquérir, la culture est considérée dans ces pays comme une « arme » pouvant hâter l'heure de l'émancipation recherchée sur tous les plans. C'est dire la très grande importance que l'on y attache. Cette double attitude dicte la primauté conférée à la satisfaction des besoins culturels des masses et la considération de ces masses comme source des génies musicaux de demain. Aussi y est-il difficile désormais d'isoler le compositeur et sa personnalité de l'ensemble du mouvement musical populaire comme de la situation générale du pays.

UNION SOVIÉTIQUE

L'Union soviétique est le premier des pays socialistes modernes à qui se soient posés des problèmes d'esthétique nouveaux et qui ait tenté de les résoudre. Son évolution, à cet égard, est des plus instructives.

Dans l'enthousiasme des premières années de la révolution, puis dans les années qui suivirent la Grande Guerre (où les compositeurs renouèrent avec les courants musicaux de l'Europe occidentale), la plupart des musiciens russes s'adonnèrent à un « naturalisme » — où les bruits de machines l'emportaient musicalement sur les sentiments de l'ouvrier — et aux techniques « d'avant-garde » les plus récentes. Dans le même temps on assistait aux manifestations du « futurisme » en littérature et du « constructivisme » en peinture. A la veille de la Seconde Guerre mondiale, cependant, de

nouvelles lignes de force de la création musicale s'étaient dégagées. En témoignent des œuvres comme la *V^e Symphonie*, au lyrisme tendu, de Chostakovitch (1937) ou son *Quintette* (1940) au langage très dépouillé; la *Symphonie* avec chœur dite *Poème à Staline* (1938) et le *Concerto* pour violon et orchestre (1940) de Khatchaturian, dans un langage très coloré d'intonations, de sonorités et de rythmes arméniens; ou bien encore les *Sonates* pour piano Nos 6 et 7 (1940), classiques et acerbes, et le dramatique *Alexandre Nevsky* (1938) de Serge Prokofiev. Toutes ces œuvres s'inscrivaient dans une optique commune dont l'analyse révèle un souci essentiel de la chose dite, du « contenu », lui-même régi par le principe fondamental de l'indispensable nécessité pour les masses et l'artiste de s'émouvoir aux mêmes sources; le souci aussi d'un langage qui, malgré ses recherches, soit accessible à des masses ouvrières et paysannes qui n'avaient pratiqué jusque-là que leur folklore et accédaient pour la première fois à la musique « savante ». Ce souci impliquait lui-même une référence aux intonations nationales. Ce nouvel aspect de la création musicale se référait d'ailleurs à diverses déclarations de principe : « L'art appartient au peuple. Il doit plonger ses racines les plus profondes dans les masses ouvrières les plus larges. Il doit être compris et aimé par elles. Il doit les unir et les élever dans leurs sentiments, leurs pensées et leur volonté. » (Lénine à Clara Zetkine.)

Ce faisant, les compositeurs renouaient avec la double tradition de la musique russe. Sur le plan des idées, une tension dynamique vers l'avenir, de généreuses aspirations sociales, une volonté d'être proches du peuple, qu'avaient manifestées, à des degrés et par des moyens divers, les plus grands classiques, de Glinka à Rimsky-Korsakov, non sans subir les rigueurs de l'autorité ou des personnes en place. Sur le plan du langage, c'était une nouvelle référence à la déclaration de Glinka : « J'ai voulu unir notre chant populaire avec la bonne vieille fugue d'Occident. » De Glinka aux contemporains la filiation était d'ailleurs très directe, par Balakirev, « le fils musical », et son « Groupe des Cinq ». La génération qui les suit est déjà celle des compositeurs soviétiques : Miaskovsky, puis Prokofiev, élèves de Rimsky-Korsakov; Glière, élève de Tanéev, disciple de

Rimsky. Ceux-ci forment à leur tour la génération des Chostakovitch, Kabalevsky, Khatchaturian. Par Tanéev s'établit une filiation parallèle reliant ces compositeurs à Tchaïkovsky d'un côté, à Rachmaninov de l'autre.

On ne saurait retracer pleinement le mouvement musical soviétique sans insister aussi sur l'importance énorme que joue dans ce pays l'effort de démocratisation de la culture musicale tant par la multiplicité des écoles de musique, conservatoires, orchestres professionnels et troupes d'opéra dans chaque ville de quelque importance, que par les innombrables sociétés d'amateurs, sociétés folkloriques, orchestres populaires, chorales des campagnes comme des villes. Il y a là une multitude d'artistes à la disposition de qui tous les moyens matériels et pédagogiques sont toujours mis pour se perfectionner et, le cas échéant, devenir professionnels. C'est ainsi que se crée pour la musique « sérieuse » un public de plus en plus nombreux et un niveau musical général toujours mieux apte à percevoir le message des compositeurs. Ce fait répond aussi à une déclaration de principe du marxisme-léninisme : la mise en commun des ressources économiques doit permettre à chacun d'accéder à la culture « garantissant l'épanouissement, et l'exercice libre et complet des dispositions physiques et intellectuelles » faisant que « qui porte en soi un Raphaël puisse se développer librement ».

Le compositeur, dans le contexte d'une telle esthétique et d'un tel mouvement culturel, va se trouver intégré à la vie quotidienne de son pays. Son œuvre en sera marquée. Ainsi la guerre se reflétera-t-elle dans la production musicale. En 1942, parurent la *VII^e Symphonie* dite *Léninegrad* de Chostakovitch, la suite pour orchestre, 1941, de Prokofiev; en 1943, les cantates de Kabalevsky *la Grande Patrie* et *les Vengeurs du peuple*, à quoi s'ajouta en 1943 l'opéra *Au feu* (*Devant Moscou*) tandis que Prokofiev écrivait la *Ballade pour un enfant inconnu*; en 1943, la *II^e Symphonie* de Khatchaturian et en 1945, l'*Ode à la fin de la guerre* de Prokofiev, pour ne citer que quelques œuvres. Par contre, les années suivantes virent un regain d'œuvres à programme moins précis : concertos, musique de chambre.

En 1948 fut présenté l'opéra de Mouradeli *la Grande Amitié*. Le livret en fut jugé historiquement erroné.

Les thèmes musicaux soulignant la présence sur scène et soutenant les danses des différents peuples en jeu (Ossètes, Lesghiens, Géorgiens, Cosaques) ne semblèrent en rien rappeler les mélodies populaires bien connues de ces peuples. Ce fut l'occasion pour Andreï Jdanov de rappeler, au cours d'une conférence des musiciens soviétiques, les composantes du « réalisme » : un contenu fidèle à la réalité soviétique et principalement dans ce qu'elle peut avoir de plus dynamique; un langage accessible, chantant, d'une haute maîtrise professionnelle, tenant compte de l'héritage classique ainsi que des caractéristiques nationales et populaires de chaque peuple. C'est en manière de réponse à cette intervention que Chostakovitch écrivit, en 1949, l'oratorio *le Chant des forêts*. Son sujet : l'entreprise de transformation de la nature qu'est la régénération des terres désertiques par la plantation de milliers de kilomètres de bandes forestières de protection. Le langage en est extrêmement « classique ». Après quoi d'ailleurs il composa, en 1951, *Vingt-quatre Préludes et Fugues* pour le piano à la manière de J.-S. Bach. En 1951 parut l'opéra de Chaporine *les Décembristes* sur le mouvement révolutionnaire de décembre 1825; et en 1950 l'oratorio *la Garde de la paix* de Serge Prokofiev.

Quelques passages de l'intervention de Jdanov se virent différemment interprétés. Quelques-uns crurent qu'il suffirait désormais de construire des œuvres musicales en prenant pour matériau de base les mélodies folkloriques elles-mêmes. Ce n'était envisager que l'aspect extérieur des choses; ce fut un nouveau « formalisme ». Le thème folklorique, utilisé à l'état brut, n'a de raison d'être, dans une œuvre de musique « savante », que s'il est chargé par tout un peuple d'une valeur expressive, intellectuelle et émotive très précise. Ainsi, pour certains pays, le *Dies irae* ou le thème de *la Marseillaise*. Ainsi Chostakovitch réutilisant, dans le finale du *Chant des forêts*, le thème d'une chanson pour la paix, écrite par lui antérieurement et devenue très populaire. Le chant de gloire à la réalisation du plan de reboisement s'accompagnait donc naturellement de l'idée de paix inhérente pour tous à la mélodie utilisée... Ainsi en 1957 la monumentale *XI^e Symphonie* sera construite sur des thèmes de la révolution de 1905; et en 1960 le *VIII^e Quatuor* op. 110

reprendra des thèmes identiques mêlés à certains thèmes antérieurs du compositeur même. De son côté, Arno Babadjanian déclarait, à propos de son *Trio* pour violon, violoncelle et piano : « Je ne peux nullement être d'accord avec les compositeurs qui tendent à simplifier l'art en vue de le mettre soi-disant à la portée de tous. Le secret de la rentabilité n'est pas dans le simplisme mais dans la simplicité, la sincérité, l'humanité de la musique exprimant les plus grandes idées de notre temps... La transcription exacte des chansons populaires ou leurs intonations sans la compréhension de l'âme du peuple ne donne qu'un aspect extérieur et non une œuvre nationale véritable. »

Le problème posé par la thèse de l'accessibilité de l'œuvre d'art à la compréhension des masses a sans doute bloqué, pour une part, l'évolution de la musique soviétique, au sens où nous entendons ce terme : évolution du langage et des moyens sonores. De fait, en juillet 1960, G. Kogan dans « Musique soviétique » rappelait que si le problème était moins crucial en littérature, c'est qu'à l'école « tout un chacun a appris à lire et à écrire... et à rédiger de petites compositions », ce qui est moins répandu pour l'écriture, la composition et l'histoire musicales.

Arguant des interventions de Jdanov et partant du principe que leur pays fait de l'épanouissement des facultés humaines son but essentiel, que l'homme ne s'y oppose plus à l'homme ni à la société, que les manifestations les plus diverses du génie humain s'épanouissent dans la joie et l'enthousiasme, d'autres compositeurs émirent la théorie de « l'absence de conflit ». Et l'on assista à une floraison d'œuvres claironnant un optimisme béat. Si ce style marqua pendant un temps d'une empreinte particulière les œuvres courtes et nécessairement dynamiques que doivent être les chants de masse, de victoire ou de vision glorieuse de l'avenir, il n'apporta rien dans le domaine des grandes formes. Le vrai réalisme était encore ailleurs. Les drames personnels, la douleur humaine ne peuvent être entièrement supprimés. L'erreur et le doute comme la joie et l'espoir sont toujours en tout homme, à cette différence que, si la société est harmonieuse et fraternelle, les éléments positifs le peuvent emporter plus aisément. C'est une

telle réponse que proposa, musicalement, Chostakovitch en écrivant, en 1953, sa *X^e Symphonie* ; symphonie aux résonances très personnelles, pleine d'angoisse comme de dynamisme heureux, en un langage très différent de celui du *Chant des forêts*, sans crainte d'audaces d'écriture.

Cependant paraît une nouvelle génération de compositeurs. Certes ils restent fidèles aux traditions musicales russes. Pourtant l'on découvre dans *le Petit Cheval bossu*, ballet de Rodion Chtédrine, plus que celle de Rimsky-Korsakov ou de Tchaïkovsky, une influence du meilleur Prokofiev et même du Stravinsky des premières années. On remarque également dans certains passages du *Concerto* pour violon et orchestre d'Andrei Eçpaï un souffle nouveau tant dans la rythmique que dans l'intonation et l'harmonie. Ainsi les tendances de la création musicale soviétique semblent-elles venir moins de l'opposition des moyens d'expression divers que du développement, avec ses fluctuations d'optique (réagissant naturellement sur la technique du langage) d'une esthétique concertée.

ALBANIE

La petite Albanie, trop souvent oubliée, est sans doute actuellement en Europe le dernier pays qui nous soit un vivant témoignage de la façon dont une nation peut naître à la « grande musique », elle qui n'a en ce domaine aucune tradition.

C'était un pays resté médiéval, dit « de princes charmants ». Il comptait, en 1936, 80 % d'analphabètes, n'avait aucun musée ni conservatoire d'État. En 1938 il ne dénombrait qu'un seul orchestre, trois chorales et trois fanfares. Le peuple cependant cultivait un trésor musical, resté partie intégrante de sa vie quotidienne, contrairement à ce qu'il pouvait représenter pour les princes qui avaient adhéré, eux seuls, à un mode de vie et à des conceptions « modernes » et forcément encore étrangères. La vie musicale de l'Albanie se perpétuait dans l'infinie richesse des danses et des chants transmis et enrichis de bouche à oreille, expression de la vie et survivance de la culture des antiques civilisations qui

s'étaient épanouies sur ce territoire : chants épiques des héros populaires, chants nostalgiques de l'émigration, chants élégiaques de la nature et de l'amour. Tandis que les villes commerçantes subissaient la double influence de l'Orient et de l'Occident, faisaient connaissance avec des instruments tels que le violon et la guitare, les campagnes paysannes conservaient plus purs deux types archaïques de civilisation : le créto-mycénien et le thraco-illyrien.

Diverses suivant les régions (modes archaïques, rythmique extrêmement riche, chants en solo sous l'impulsion d'un coryphée), ces richesses pouvaient être la base d'un nouvel essor de création musicale. Encore fallait-il leur permettre de déboucher sur un monde plus vaste que leur petit coin de terre ou leur échoppe; encore fallait-il donner aux chantres, aux instrumentistes, aux bardes populaires la possibilité de perfectionner leurs techniques, de prendre connaissance de techniques encore inconnues; encore fallait-il donner à l'intelligentsia locale la possibilité d'atteindre un public plus large et plus vivant que celui des petits cercles privés. Ce n'est qu'à la fin de la guerre que cela devint possible.

Base de tout développement intellectuel, la suppression de l'analphabétisme fut le premier objectif que se fixa le gouvernement populaire. Pour parfaire leurs connaissances, les étudiants furent envoyés en U.R.S.S. et en diverses républiques populaires. Les premiers instituts d'enseignement supérieur furent ouverts, parmi lesquels un « Lycée des arts » à Tirana, des missions folkloriques envoyées à travers le pays, des « Maisons de la culture » ouvertes dans les principales agglomérations. Un musée d'archéologie et d'ethnographie fut organisé, un « Institut philharmonique albanais » créé, comprenant un orchestre, une chorale et un groupe de danse. En 1950 fonctionnaient déjà : 313 groupes choraux, 40 orchestres, 20 groupes de ballet, 31 groupes de danse, 440 groupes musicaux d'amateurs.

Les jeunes compositeurs albanais allèrent compléter leurs études techniques et esthétiques en Union soviétique. Leurs œuvres cherchent à exprimer les réalités de la vie nouvelle de leur peuple. Ce sont avant tout des « chants de masse », des symphonies et des oratorios de circonstance (les enfants, les héros de la libération, la

construction, la première ligne de chemin de fer...). Sur le plan du langage, ils se sont mis à l'école de Glinka comme à celle des compositeurs soviétiques. Il serait présomptueux de leur reprocher de n'en avoir pas encore dégagé leur personnalité. Moniuszko et Glinka, chacun en leurs premiers opéras « nationaux », et malgré leur volonté de rupture, ne furent-ils pas encore proches de la musique italienne ?

Citons trois centres culturels importants : Kortcha, Shkodra et Tirana ; le chef d'orchestre de la Philharmonie d'État : Mustafa Krantia ; les compositeurs Dheri, Jakova, Kono, Leka, Pelingu, Trako, qui assument la lourde charge de faire naître l'Albanie au monde de la musique « savante ».

BULGARIE

A la différence de l'Albanie, la Bulgarie a connu, elle, une période de grande culture à une époque relativement récente. L'âge d'or de la littérature bulgare se situe en effet aux ^{ix}e et ^xe siècles. Mais le joug politique turc qui lui succéda eut pour conséquence l'anéantissement de tout mouvement culturel autonome. Ce joug, dont les débuts coïncidèrent avec l'aube de la Renaissance occidentale, devait durer cinq siècles. Dès lors la nation ignore tout de la musique « savante » ; tout du préclassicisme, du classicisme et du romantisme occidentaux. Lorsqu'en 1877 commença la libération, la musique occidentale pénétra grâce à des musiciens tchèques qui furent les premiers à être chefs d'orchestre ou professeurs dans les écoles secondaires. Ce sont eux qui posèrent alors les bases d'une nouvelle vie musicale bulgare. A la veille de la seconde guerre mondiale le mouvement musical était encore restreint ; on ne comptait qu'un seul orchestre symphonique d'État, aucune aide pour la culture musicale populaire. Pancho Vladiguerov, après des études à Berlin, était le premier compositeur bulgare de valeur. Ses œuvres prenaient appui sur les thèmes folkloriques nationaux passés au prisme du post-romantisme allemand.

Dès septembre 1944, le nouveau gouvernement consacre un effort important aux activités musicales

tant professionnelles que folkloriques. En 1951, on comptait déjà huit orchestres symphoniques d'État qui, hors des programmes ordinaires dans leurs villes, allaient donner des concerts d'éducation dans les usines et les fermes coopératives. Les spectacles de ballet et d'opéra eurent partout un rapide succès. En 1950, trois villes de province avaient déjà créé leur propre opéra.

En 1948, les déclarations de Jdanov eurent une assez grande répercussion sur la création musicale bulgare, dans le sens d'une production accrue de chants de masse, comme dans le sens d'une folklorisation de la musique savante. Il est vrai que le folklore bulgare, extraordinairement riche, peut donner à cette musique un souffle très particulier. Les rythmes surtout en sont d'une variété infinie. Souvent impairs, ils s'organisent à partir d'une unité de temps rapide (environ 320-350 du métronome, transcrits en notation moderne par la double-croche). Les mesures ne sont alors que le regroupement d'un certain nombre de figures brèves. Ce peut être là la base d'une très grande liberté rythmique, d'une richesse, sinon même d'une complexité naturelles. Philip Koutev a tenté dans sa *Symphonie de danses* l'utilisation de tels rythmes dans une musique « savante ». Et si l'on peut regretter qu'il ne se soit pas laissé aller à un libre développement, s'en tenant assez strictement au matériau originel, il n'en a pas moins montré là une voie des plus intéressantes. Certaines danses bulgares ont une pulsation et un mouvement général si vertigineux que l'on a pu dire que les danseurs bulgares sont les plus « rapides » du monde. Toute cette richesse nous est révélée d'une façon vivante par l'« Ensemble de chants et de danses de la République bulgare Philip Koutev », d'un niveau technique et artistique qui en font sans doute le meilleur ensemble de ce genre au monde.

La nouvelle école bulgare est très jeune. Son doyen, Pancho Vladiguerov, toujours très dynamique, est né en 1899. Son *III^e Concerto* pour piano op. 36 est l'œuvre concertante bulgare la plus jouée et son *Ouverture héroïque* « 9 septembre » op. 44 est des plus célèbres. De tous les compositeurs, nombreux déjà, Liubomir Pipkov, qui fut élève de Nadia Boulanger, est sans doute celui qui a su le mieux dégager un langage personnel, tout en assimi-

lant les données du folklore et l'esprit même du peuple bulgare. C'est à lui que la musique bulgare doit son premier quatuor comme son premier oratorio. Donnons pour exemples l'opéra *Momtchil* (1948), le *Concerto* pour violon et orchestre (1952) et le II^e *Quatuor à cordes* (1948). Beaucoup, par contre, en sont encore au stade de la fresque ou de la rhapsodie folkloriques. Tous, dans leurs œuvres orchestrales, utilisent avec la joie que procurent les acquisitions récentes, le grand orchestre avec les bois par trois et les autres groupes en conséquence. Citons encore Marin Goleminov dont le III^e *Quatuor à cordes* dit *Vieux Bulgare* (1944) révèle une émotion profonde; Karaštoïanov qui a su écrire des chants de masse parmi les plus réussis, à caractère vraiment national; Vesselin Stoïanov, directeur de l'Opéra de Sofia depuis 1954 et dont *Pierre le rusé*, un opéra, fut particulièrement remarqué; Christo Manolov dont le ballet *le Dragon et Jana* fut monté avec succès en 1958; Jivka Klinkova qui montre une très grande habileté dans l'harmonisation des chants folkloriques.

ROUMANIE

Si l'Albanie naît à la musique savante, si la Bulgarie reconstruit les assises d'une tradition nationale, la Roumanie est en avance sur elles, car elle a pratiqué la musique savante depuis plus longtemps, et d'une façon continue. Après un long cheminement à travers le vieux fonds folklorique, la musique religieuse de la fin de notre Moyen âge, les musiques de danse de Vienne et de Paris à la mode au XVIII^e siècle, ainsi que les enseignements de professeurs français et italiens, les études, au XIX^e siècle, de Gavriil Musicescu, ses transcriptions et ses harmonisations, qui furent les premières du folklore roumain, les influences des écoles de Vienne et de Paris enfin, la Roumanie trouva en Georges Enesco son grand classique. On en put voir l'affirmation lorsqu'en mai 1936 son *Œdipe* fut monté par l'Opéra de Paris. D'une dizaine d'années plus jeunes, Michel Jora et Michel Andricu furent les deux autres personnalités qui contribuèrent au renouveau de la musique roumaine.

Avant la guerre, les jeunes compositeurs, leurs études terminées au conservatoire de Bucarest, allaient se perfectionner à Dresde, à Leipzig ou à Paris. C'est dire les courants divers qu'ils pouvaient étudier. Depuis la seconde guerre mondiale, les circonstances politiques les ont amenés à se replier quelque peu sur eux-mêmes; tous ont travaillé auprès de Michel Jora. Ce leur fut l'occasion d'approfondir les problèmes du nationalisme en musique.

Depuis la libération, un intérêt accru a été porté au folklore. L'Institut du folklore roumain à Bucarest, sous la direction de Paul Constantinescu, est sans doute un des plus riches d'Europe. Et cet intérêt ne s'est pas borné à une simple conservation ou codification d'airs anciens. Fait particulier, il a stimulé une création constante de chansons nouvelles, non écrites, par des chanteurs populaires (tels d'anciens bardes) et circulant de bouche à oreille. Encore assez gauches en leur première forme, elles chantent le travail collectif, les premiers tracteurs, l'alliance de la paysannerie et de la classe ouvrière, l'action pour la paix. Et l'on peut se demander si l'on n'est pas là à la source d'un folklore nouveau. Quant aux chansons anciennes, alors que les générations précédentes avaient plutôt connu un folklore à influences urbaines et suburbaines, les missions de recherche dans les campagnes, créées depuis 1947, ont permis de renouer avec le fonds national le plus typique, celui des chants paysans les plus purs, les plus anciens.

Tous les compositeurs roumains s'en inspirent, quelles que soient leur personnalité et les particularités de leur langage, dans leur souci d'une expression nationalement caractérisée. C'est que l'orientation et le dynamisme de la vie musicale sont influencés par l'afflux d'un public nouveau et nombreux à qui le nouveau régime a procuré tous les moyens de s'adonner aux activités musicales. Or ce public est éminemment attaché au fonds national qui lui est le plus proche et le plus naturel; attitude opposée à celle des cercles culturels de l'ancien régime qui, eux, cultivaient un préjugé défavorable à tout ce qui avait saveur de terroir, renouvelant l'attitude de la bourgeoisie russe du temps de Glinka. Chez tous les compositeurs on rencontre une double et parallèle production : d'une part, par des œuvres directement inspirées

du folklore (de la simple harmonisation à la grande fresque rhapsodique), moyen à la fois de contrôle personnel et de communion plus aisée avec un public neuf; d'autre part, des œuvres non « folkloriques » à caractère national. La langue musicale subit actuellement l'influence des échelles modales nationales et, de plus en plus ces dernières années, des recherches de langage de Bartók. Il faut se rappeler, d'ailleurs, que celui-ci a travaillé à partir du folklore roumain autant que du fonds hongrois.

La vie culturelle roumaine est animée par Bucarest et par la ville universitaire de Cluj qui a fêté en 1955 le cent trente-cinquième anniversaire de la fondation de son conservatoire. D'excellents orchestres symphoniques sont à la disposition des créateurs. Parmi leurs chefs, Georgescu est universellement connu. Des compositeurs d'une quarantaine d'années il faut retenir les noms de Chirescu, Ion et George Dumitrescu, Max Eisikovitch, Alfred Mendelsohn, Sigismond Toduta, C. Silvestri; parmi les plus jeunes : Anatol Vieru, P. Bentoiu, M. Chiriac, V. Popovici.

Si le génie d'Enesco fut, dans la période d'avant-guerre, un phénomène unique et qui ne s'est pas encore renouvelé au cours des dernières années, on peut considérer qu'il a donné une base solide à une école nationale, qui découvre sa résonance originale, un « ton » personnel, sensible désormais à une oreille exercée.

Albanie, Bulgarie, Roumanie, cherchant une base comme une tradition à leur musique savante naissante s'en sont rapportées à leur folklore national. Les écoles modernes polonaise, hongroise ou tchèque, nées un siècle plus tôt, en avaient fait de même. Dans un analogue sursaut de libération nationale sur le plan politique, se sont dégagées, sur le plan culturel, d'analogues attitudes d'exaltation du vieux fonds national.

POLOGNE

Lorsque meurt, en 1937, Karol Szymanowski, les jeunes compositeurs polonais recueillent un héritage tout à la fois riche, divers et confus, dans un contexte

matériel assez défavorable. C'est tout d'abord un patri-moine datant principalement du xvi^e siècle, époque où la cour de Pologne était un des centres musicaux les plus riches d'Europe (mais les invasions et les pillages divers que subit la Pologne dès le xvii^e siècle en avaient détruit de nombreux témoignages); puis un courant italianisant datant des xvii^e et xviii^e siècles; enfin, née d'une réaction contre les occupations étrangères, une tradition d'expression nationale, tant sur le plan des sentiments exprimés (patriotisme, protestation contre toute tyrannie) que sur le plan des recherches de langage (utilisation de modes et de mélismes du folklore national), tradition qu'avaient illustrée tour à tour Chopin, Moniuszko, Wieniawski et Szymanowski. Cette tradition, cependant, était ou méprisée, ou incomprise, dégénérant en formules superficielles et en morceaux « de genre » dits « polonaises » ou « mazurkas », étrangers à l'esprit même de la nation. Cela au profit de courants germaniques, russes ou français. Sur le plan des réalisations matérielles possibles, il n'y avait alors que deux théâtres d'opéra (Varsovie et Poznan), un seul orchestre symphonique de la radio-diffusion, et un unique centre de musique symphonique (la Philharmonie de Varsovie).

Dès la fin de la guerre, l'Union des compositeurs polonais mena campagne contre les musiques « formalistes », où l'organisation des sons semble être l'unique dessein du compositeur, contre les « musiques de tours d'ivoire », contre l'art abstrait, en faveur d'un « style national de musique contemporaine », rejoignant par là, en l'approfondissant et en l'adaptant à l'époque moderne, la tradition qui s'était développée de Chopin à Szymanowski. Dans le même temps, le ministère de la Culture et des Arts favorisait un renouvellement d'intérêt pour le folklore (concours, créations de groupes d'amateurs, création de l'ensemble « Mazowze » de chant et de danse, travaux musicologiques des professeurs Adolf Chybinski, Jadwiga et Marian Sobieski, par exemple). Il suscitait également un mouvement de compréhension culturelle par les masses populaires grâce à la création d'écoles d'art, de bourses d'études, de maisons de la culture, d'ensembles professionnels : orchestres symphoniques dans chaque ville importante, ensembles choraux, orchestres de radio multipliés,

enfin — organisation particulière — neuf orchestres symphoniques itinérants. Les compositeurs mêlés à toutes ces activités, joués plus facilement, en contact plus direct avec le peuple de leur pays, allaient se créer un langage néo-classique et folklorisant. Ils allaient, par ailleurs, se retrouver plus « citoyens » jusqu'à recouvrer même parfois une fonction « politique » (mais n'avait-ce pas été, un temps, le cas de Paderewski ?). Cette dimension politique va être une particularité des compositeurs des pays de l'Est. On peut le constater chez Szabo en Hongrie, chez Dobiás en Tchécoslovaquie, chez Chośtakovitch en U.R.S.S. Pour faire le point des résultats obtenus dans cette nouvelle voie offerte à la musique polonaise, le « Festival de musique polonaise » fut organisé en 1951. Panufnik venait d'écrire sa symphonie *la Paix* pour récitant, orchestre, chœur mixte et chœur d'enfants, d'une attachante beauté, d'un souffle généreux et d'une grande richesse de langage. Szeligowski avait écrit le premier opéra polonais d'après-guerre, *la Révolte des escoliers*, Wiechowicz montrait sa maîtrise de l'écriture chorale en sa très vivante *Cantate des moissons*, pour chœur mixte *a cappella*, Lutoslawski enfin tant par ses œuvres pour piano et pour orchestre que par ses musiques de film était le grand maître de la musique polonaise. Sept ans plus tard, sa *Musique funèbre* (1958) sera considérée comme une des meilleures œuvres contemporaines de son pays. Chez tous ces compositeurs, dont certains avaient travaillé à Paris auprès de Nadia Boulanger ou à la Schola Cantorum, le langage néo-classique allait de soi (dans la lignée des Ravel, Bartok, Stravinsky). Mais en 1956, fait unique dans les pays de l'Est, une génération de plus jeunes compositeurs qui jusqu'alors semblaient avoir suivi la même voie que leurs aînés, arrive à faire admettre dans les salles de concerts des œuvres d'une esthétique et d'un langage opposés, inspirés par les recherches du dodécaphonisme. Tadeuz Baird, le plus doué d'entre eux, maintient cependant, en ses *Essais pour orchestre* et ses *Exhortations*, certain héritage de Szymanowski. Serocki pousse plus avant dans ses *Épisodes pour archets et batteries* (1960). Kotonski écrit en 1960 *Étude pour un coup de cymbale*. De plus jeunes compositeurs encore se réclament directement de l'école de Darmstadt. En 1960 Gorecki présente *Heurts* et

Penderecki *Dimensions du temps et du silence*. Grâce à ces compositeurs, également musique électronique et musique concrète acquièrent droit de cité à la radio-diffusion et dans les salles de concert.

HONGRIE

Surge des musiques de cour des xvii^e et xviii^e siècles comme des musiques des violonistes tziganes de la fin du xviii^e et du début du xix^e siècle, l'école nationale hongroise apparaît sur le plan international avec Liszt, au siècle dernier. Elle devait dès lors avancer à pas de géant et, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, se trouver en pleine gloire avec des personnalités telles que Zoltán Kodály et Béla Bartók, parmi les plus marquantes du monde musical contemporain. En 1940 Bartók s'exila en Amérique.

Si le mouvement schönbergien fut représenté, avant-guerre, par Seiber, il n'eut pas une grande influence sur l'ensemble des jeunes compositeurs, de sorte que l'impulsion de nationalisme musical qu'imprima le gouvernement populaire après la guerre se trouva continuer naturellement une tradition vieille d'un siècle. Par contre, l'exigence d'un langage relativement simple, aux fins d'atteindre un large public neuf à la musique savante, se révéla plus difficile à réaliser. C'est que, plus que les compositeurs tchèques ou polonais, par exemple, Kodály et Bartók avaient intégré dans leurs compositions non seulement des éléments issus du folklore national, mais les techniques de composition les plus savantes que pour une part, d'ailleurs, ils avaient forgées eux-mêmes. Il n'est, de toute façon, pas si simple d'avoir à prendre la succession d'un Bartók. Les tentatives portèrent sur deux plans : sur le langage tout d'abord. Dans un souci de ne pas contrefaire la langue si personnelle d'illustres devanciers, comme de ne pas tomber dans une surenchère abstraite de « procédés » d'écriture, on se détourna des recherches harmoniques. Ce fut une réaction contre ce que les musicologues hongrois nommèrent l'« épigonisme ». Sous prétexte, en effet, de maintenir la tradition nationale, certains compositeurs s'étaient

contentés d'imiter les œuvres et les procédés tour à tour de Liszt, Erkel, Bartók et surtout de Kodály. Le second effort de renouvellement portait sur les « genres ». Dans un souci d'être plus accessible au public nouveau comme aussi d'exalter les réalisations et les « plans » du domaine économique, on n'écrivit plus qu'une musique ou simplement divertissante (les années 1945 à 1949 virent éclore une foule de *divertimento* pour formations les plus diverses) ou de grandes masses chorales et orchestrales à « programme » très explicité. On négligea la musique de chambre, l'expression des sentiments les plus intimes. Il semble bien que, depuis le « Plenum des compositeurs hongrois » d'octobre 1953, on soit revenu sur ces conceptions. Il est intéressant à ce propos de relever l'intervention d'Andras Mihaly : « Si les œuvres des classiques ont subsisté jusqu'à nos jours, cela a été rendu possible par le fait qu'elles n'ont pas manqué de perpétuer, de refléter, avec une force incomparable les valeurs humaines éternelles » ; et celle de Szabo : « Sans caractère individuel il n'y a pas et il ne peut être question réellement de création ayant des traits profondément populaires. Le rapport créateur entre la musique populaire et l'originalité de la personnalité créatrice a déterminé, par exemple, les traits communs et parents, en même temps qu'essentiellement différents du style musical de Bartók et de Kodály. »

La *Symphonie à la mémoire du poète Vörösmarty* (1952), de Járdányi peut être considérée comme l'œuvre type de cette période qui sera plus tard appelée « crise *do* majeur », où certes le « programme » fut révolutionnaire, mais où le style resta traditionnel. Les discussions qui se déroulèrent au cours du « Plenum des compositeurs hongrois » d'octobre 1953 marquèrent le début d'une nouvelle orientation.

Deux tendances principales semblent actuellement se partager la création musicale hongroise. Un groupe de compositeurs a trouvé en l'école de Darmstadt un nouveau pôle d'attraction. C'est ainsi que les *Six Pièces* pour orchestre (1959) de Endre Szervánszky sont strictement sérielles mais avec une rythmique parente de celle de l'*Allegro barbaro* de Bartók. Un autre groupe poursuit plus expressément l'élaboration du « réalisme » où le style soit à la dimension de la nouveauté et de

l'impulsion du programme. La version de ballet (1958) du *Ludas Matyi* de Ferenc Szabo (1^{re} représentation en 1960) est considérée comme l'œuvre la plus importante de ce courant. Dans un langage fidèle aux modes nationaux, avec des éléments polytonaux, Szabo y a tenté la transposition musicale de l'« Entfremdungseffekt » du théâtre de Brecht.

A côté des personnalités connues que sont Zoltán Kodály, Leo Weiner et Laszlo Lajtha, chefs de file déjà cités, l'école hongroise compte de nombreux compositeurs dont la réputation commence à passer les frontières de leur pays : Mihaly et son beau *Concerto* pour violoncelle; Farkas, au lyrisme chaleureux; Ranki, dont l'opérette *le Roi Pommade*, tirée d'un conte d'Andersen, connaît un immense succès par la verve qui l'anime; Sugar, Kokai, Kadosa que l'on peut situer dans la lignée de Bartók et dont la rythmique peut rappeler celle de Honegger.

Pour donner une idée de l'effort entrepris pour la connaissance et la diffusion du folklore national, mentionnons que l'Institut d'art populaire de Budapest, de 1951 à 1956, a recueilli, sous forme d'enregistrements et de films, 650 fêtes traditionnelles, 12 000 mélodies et 4 200 jeux populaires et publié un million d'exemplaires de brochures pour les groupes culturels. Par ailleurs l'étranger connaît déjà la haute valeur de l'Ensemble de chants et danses de la république populaire hongroise, qui a mis à son répertoire, entre autres chœurs, les harmonisations de chants populaires de Béla Bartók et de Zoltán Kodály. Citons aussi l'exaltation de l'instrument folklorique par excellence qu'est, avec le violon, le cymbalum. L'art d'un Aladár Racz l'a haussé au niveau d'un instrument classique. Mais Liszt ne fut-il pas le premier à en introduire l'étude au Conservatoire de Budapest ? On connaît aussi la très grande valeur des écoles hongroises de violon et de piano. M. Toth a su faire de l'Opéra de Budapest un des plus beaux et des plus audacieux d'Europe. La Hongrie compte enfin deux chefs d'orchestre de toute première valeur : Somogyi et Ferenczik.

TCHÉCOSLOVAQUIE

L'école tchécoslovaque renaît à la même époque que l'école hongroise : Smetana est le contemporain de Liszt et de Erkel. En un siècle à peine, elle va offrir l'illustre lignée Smetana-Dvorak-Suk-Novak. Les deux derniers de ces compositeurs nous mènent aux années 1930. Les tendances musicales sont alors diverses. Martinu d'une part, venu parfaire ses études en France après avoir été l'élève à Prague de Suk, est le véritable continuateur de l'école née de Smetana. D'autre part, Alois Haba, influencé, lui, par les musiques germaniques, après avoir été l'élève de Novak, représente la tendance « athématique » comme aussi la musique en quart et en sixième de ton. Si Schönberg enfin exerça, dans les années 1920-1928 surtout, une influence sur les jeunes compositeurs, il n'y eut pas, en Tchécoslovaquie, de grands représentants de l'école dodécaphonique. Pendant la guerre, après le départ de Martinu et de Jaromir Weinberger, l'activité créatrice d'importance se réduit aux œuvres de Novak et du jeune compositeur Vaclav Trojan (notamment son opéra d'enfants *le Carrousel*).

Dès la fin de la guerre, un premier événement capital pour la vie musicale tchécoslovaque fut la création, en 1946, du Festival annuel de musique internationale, « le Mai de Prague ». Véritable plaque tournante du commerce entre l'Est et l'Ouest, Prague devint aussi le lieu de rencontre, de confrontation et d'interpénétration des différentes cultures et des différentes tendances de l'esthétique musicale de l'« Occident » et du monde nouveau qui se construit à l'« Est ». Le Festival permet non seulement l'audition des œuvres, mais les contacts personnels, les discussions esthétiques entre artistes, interprètes et créateurs.

Un second événement que permit l'existence du « Mai » fut, en 1948, ce que l'on a appelé l'« Appel de Prague », manifeste publié à l'issue d'un « Congrès international des compositeurs, critiques et musicologues ». On y constatait que la musique « sérieuse »

est de plus en plus individualiste, subjective et abstraite dans son contenu; compliquée, artificielle et cosmopolite dans sa forme, ne touchant plus, par là, qu'un public de plus en plus restreint. Quant à la musique « légère », elle y était jugée de plus en plus vulgaire et standardisée, dépravant le goût musical des masses. Le manifeste proposa de redonner à la musique un contenu digne des sentiments et de l'idéal « progressiste » des masses populaires, ainsi qu'un langage fidèle aux cultures nationales. Toutes les formes musicales où intervient la voix humaine, et donc les intonations des langues parlées et des chants nationaux (oratorios, cantates, chants, mélodies), furent jugées les plus aptes à permettre le redressement de la situation.

Les compositeurs tchèques furent parmi les premiers à répondre à cet appel. C'est alors que Dobiáš écrivit sa grande cantate *Edifie ta patrie, tu consolides la paix*, au lyrisme romantique; que Seidel, venu de la peinture à la musique, écrivit un très grand oratorio inspiré de la vie de Fučík, *Hommes, veillez*, pour solistes, chœur d'enfants, chœur mixte, fanfare et orchestre symphonique, en un langage lyrique et véhément à mi-chemin de l'école tchèque traditionnelle et des procédés d'écriture de Prokofiev. Alois Haba, de son côté, revenu au « système standard », écrivit entre autres des *Danses valaques* pour grand orchestre. Comme dans les autres pays, l'État favorisa l'essor d'un vaste mouvement musical populaire facilité par l'existence, en dehors de Prague, des centres culturels importants que sont Brno et Bratislava. Parmi les œuvres des jeunes créateurs, on mit à l'honneur, de Jan Hanus la II^e *Symphonie*, de Jan Novak le *Concerto* pour hautbois et le *Concerto* pour deux pianos, de Vaclav Trojan des musiques de film, claires et vivantes, très appréciées du public.

Après une débauche d'œuvres de très grandes proportions, on s'est aperçu, depuis 1955, ici comme en Hongrie, que l'emploi presque exclusif des grandes masses vocales et instrumentales avait provoqué un certain relâchement dans le traitement des formes et dans la précision de l'écriture. Le système des commandes précises fut abandonné, laissant plus libre jeu à l'inspiration de l'artiste pour tel ou tel sujet, telle ou telle forme. On revint à une plus fréquente pratique de la musique de

chambre. Les œuvres symphoniques eurent des « programmes » moins précisés. Quant au langage on put noter une recrudescence de l'influence de l'art de Martinu sur les jeunes compositeurs. Prokofiev et Chostakovitch furent également pris pour modèles au point que se développa une crise de « Chostakovisme tchèque ». En 1960 la Tchécoslovaquie compte près de trois cents compositeurs, parmi lesquels les personnalités que sont Vladimir Sommer et Havelka dans les domaines des musiques symphonique et chorale, et Rezac dans celui de la musique de chambre.

ALLEMAGNE

La plus grande diversité, sinon la plus grande confusion, avait été la caractéristique des professions de foi comme des techniques élaborées dans les années 1920. Dès 1930, en revanche, une certaine décantation s'est faite, l'avant-gardisme s'est tempéré. A côté de néo-classiques comme Ottmar Gerster, de néo-romantiques comme Carl Orff et surtout Richard Strauss, de dodécaphonistes parmi lesquels figure quelque temps Paul Dessau, deux courants principaux se dessinent. Le plus important est animé par Paul Hindemith au langage atonal, d'une polyrythmie affirmée, aux accords construits d'après les résonances naturelles; il s'efforce à un art de la composition dont le but est l'efficacité musicale directe. Il s'ensuivra une préférence pour toutes les musiques accompagnant un spectacle, les suites baroques, et des formes concertantes apparemment sans artifice. A côté de ce courant se développe un autre style de littérature musicale en sympathie directe avec la vie des masses laborieuses. Ainsi naissent des chansons politiques, des chants de masse, des musiques de film et de théâtre où s'illustrent Hanns Eisler et Paul Dessau et qui passeront rapidement les frontières de l'Allemagne.

Dès les débuts du nazisme cet élan musical, révolutionnaire en son esprit, sera étouffé, les œuvres en seront interdites. Les autres tendances musicales par contre pourront poursuivre un instant encore leur développe-

ment. Mais déjà les compositeurs n'écrivent plus que des œuvres « neutres » de musique de chambre ou d'orchestre. Le lied, la cantate, l'oratorio sont délaissés. Les rares exceptions prennent leur inspiration dans des thèmes religieux ou le sentiment de la nature. Quelques titres importants et leurs dates vont préciser cet essor de l'art lyrique en Allemagne dans les années d'avant-guerre et son évolution : de Richard Strauss, *Arabella* en 1933, *la Femme silencieuse*, en 1935 (année où il quitte le poste qu'il avait accepté aux « Affaires musicales » du Troisième Reich), *Daphne* en 1938, *Capriccio* en 1941, enfin *Liebe des Danae* en 1943 pour le festival de Salzbourg, lequel sera ajourné. L'œuvre ne sera représentée en public qu'en 1953 à Dresde. D'Ottmar Gers-ter, *Enoch Arden* en 1935 et, en 1941, *Die Hexe von Passau*, mais cet opéra sera interdit, son contenu jugé trop révolutionnaire. D'un plus jeune, Rudolf Wagner-Regeny *Der Günstling* en 1935 et *Johanna Balk* en 1941; de Carl Orff *Der Mond* (1939) et *Die Kluge* en 1943. Le discours musical de ces deux derniers compositeurs est caractérisé par son allure populaire.

Cependant, face au nazisme, certains, tels Siegfried Borries, Günter Raphael gagnaient ce que l'on a appelé « l'émigration intérieure », d'autres et parmi les plus marquants, Dessau, Eisler, Hindemith, quittaient l'Allemagne. Ce sont eux qui, dès 1945, tentèrent un renouveau de la culture musicale allemande. Mais la division de l'Allemagne en deux États de tendances politiques opposées va peser sur les développements de l'art. Schématiquement (car il y a certes des interpénétrations, des influences et des exceptions de part et d'autre), on peut avancer qu'à l'Ouest les compositeurs, dénonçant le système tonal, se sont lancés dans le « modernisme ». Les expressions théoriques en sont exposées dans la revue « Melos » des éditions Schott, les cours d'été de Darmstadt devenant un pôle attractif international. A l'Est, par contre, la tendance est à un art « réaliste », lié aux masses et à leurs aspirations sociales. Ernst H. Meyer, élève d'Eisler, en est le théoricien qui, en 1951 dans la revue « Musik und Gesellschaft », assigna, entre autres devoirs, de « se mêler activement à la nouvelle vie sociale... combattre au maximum tous les phénomènes de dégénérescence

de la vie musicale contemporaine... se rapprocher de l'héritage classique comme du chant populaire en restant réceptif aux désirs et aux critiques des travailleurs de toute l'Allemagne ». Dessau ajouta : « La musique appartient au peuple et doit être comprise par le peuple tout entier. » La concrétisation de ces principes sera l'un des soucis de l'« Union des compositeurs et musicologues allemands » créée en 1951. Sur le plan technique on aboutira à un rejet de tout dodécaphonisme ou de total chromatisme. On renouera par contre avec le lyrisme, la mélodie « chantante », l'intonation « nationale » puisée aux sources des grands devanciers et du chant populaire. Parmi les œuvres importantes nées de cette nouvelle esthétique on peut citer la *Bauerlegende* de Wagner-Regeny en dialecte saxon, la *Thüringische Sinfonie* de Gerster, le *Mansfelder Oratorium* de Meyer, le *Herrnburger Bericht* (1951) et la *Lilo Herrmann* (1953) de Dessau.

Contrairement à ce que l'on a constaté en Hongrie ou en Pologne, les œuvres des compositeurs de l'Allemagne de l'Est ne révèlent pas à ce jour de changements d'orientation ni dans les conceptions fondamentales du rôle de la musique ni dans le langage utilisé. Cette constatation se vérifie aussi bien dans les œuvres plus récentes des compositeurs déjà cités que dans celles de Thilman (*VI^e Symphonie*, 1959), de Cilensek (*V^e Symphonie*, 1959), ou celles de compositeurs plus jeunes tels Kochan et Asriel, tous estimés dans leur pays.

Avec quarante grands orchestres de concert la République démocratique allemande possède à elle seule autant de sociétés qu'il en existait avant-guerre dans toute l'Allemagne. S'y ajoutent les cinquante-quatre orchestres de théâtre et les multiples sociétés d'amateurs qui sont de tradition dans ce pays. Franz Konwitschny, à Dresde, est sans doute parmi les plus grands chefs allemands contemporains.

Marcel FRÉMIOT.

LA MUSIQUE ESPAGNOLE

DEPUIS vingt-cinq ans, beaucoup de choses capitales se sont produites dans l'histoire de l'Espagne. Musicalement, il en est arrivé peu. La création musicale s'est trouvée interrompue par les événements sanglants qui ont débordé les frontières espagnoles, des Pyrénées aux côtes américaines. Ce qu'il y a de plus important dans les événements d'ordre musical de la Péninsule a consisté en recherches historiques; dans le domaine de la création, rien n'a été écrit qui prouverait une élévation du niveau par rapport aux dernières œuvres de Manuel de Falla.

Goethe disait qu'il fallait recommencer à écrire l'histoire tous les vingt ans. Bien qu'il n'y ait pas en Espagne de faits musicaux nouveaux, les événements dramatiques qui ont divisé l'Espagne en deux parties, la péninsulaire et l'émigrée, obligent à reviser les appréciations et les concepts. Les faits peuvent bien être les mêmes, avec de légères différences; le critère selon lequel on les juge maintenant peut pourtant permettre de les comprendre selon d'autres valeurs et de les éclairer sous d'autres lumières.

Excepté les pertes naturelles, filles du temps écoulé, l'histoire de la musique espagnole maintient intacts les faits principaux. Leur appréciation diffère considérablement par rapport à celle qu'on pouvait en donner il y a vingt-cinq ans. Les noms se sont maintenus : leur estimation, pour le critique actuel, varie. Les secteurs dans lesquels on note une plus grande marge de variation sont l'historique et le national ou nationaliste, tous deux si étroitement unis en Espagne. La critique historique s'est considérablement renouvelée en Espagne, par le fait même d'une meilleure connaissance de son histoire. Conjointement, on mesure le caractère superficiel de certaines modes que l'on pouvait considérer comme intrinsèquement représentatives de l'Espagnol; certaines techniques, certaines préoccupations formelles, certaines idées conventionnelles concernant la grandeur et l'im-

portance historique se sont dissipées à la lumière cruelle d'aujourd'hui, et la majorité des concepts et de leurs prolongements dans le domaine esthétique se montrent aujourd'hui totalement caducs.

Si nous examinons à nouveau les figures dominantes de notre histoire contemporaine, un peu à la manière des « vies parallèles », nous voyons la fréquence avec laquelle oscillent les plateaux de la balance. Dans chaque couple de Dioscures, lequel est mortel et lequel immortel ? *Ai posteri...* Cette revision remonte nécessairement aux hommes qui sont comme les deux colonnes, *plus ultra* de notre siècle (allusion au blason des Rois Catholiques qui comporte, de chaque côté, deux colonnes avec la devise : *Plus ultra*) ; Francisco Asenjo Barbieri et Felipe Pedrell, hommes tout à fait en accord avec leur siècle et leur époque, qui regardaient à la fois en arrière et en avant ; Barbieri était, lui, plus en accord avec son temps, si médiocre, parce qu'il y était à son aise et obtenait le succès avec ses conséquences ; en désaccord et plein d'amertume fut Pedrell pour lequel son époque fut injuste. Aussitôt après, les rôles sont changés : on exalte Pedrell en même temps qu'on déprécie le travail de Barbieri. Mais eux-mêmes, que séparaient près de vingt années, savaient se comprendre et s'apprécier mutuellement en leur qualité d'historiens. En tant que compositeurs, ils se détestaient.

BARBIERI. PEDRELL

Notre génération les ignore tous deux également en tant que compositeurs. Je crois que pas un de nos jeunes gens n'a jamais écouté (sauf peut-être au cours de quelque audition épisodique pendant l'Exposition de Barcelone de 1928-1930) une seule des œuvres de Pedrell : ses trilogies patriotiques (l'époque demandait des trilogies aux compositeurs de drames musicaux), dans lesquelles Pedrell chantait la saga des Pyrénées, ou même sa traduction symphonique des amours castillanes de Calixto et de Melibea que la critique enthousiaste de son temps (même en France) tenait pour un *Tristan et Isolde* espagnol. La critique surtout, plus que l'histoire, est contrainte à des revisions fréquentes.

Aussi bien Pedrell que Barbieri furent en même temps

des compositeurs, des historiens et des critiques. Pedrell a réuni ses articles en de copieux volumes. Barbieri n'a pas voulu recueillir les siens, pensant que c'étaient des commentaires trop attachés aux circonstances du moment; aujourd'hui, nous devons souvent les chercher dans de vieilles revues, parce qu'ils contiennent beaucoup d'informations historiques qui n'ont pas vieilli. Mais les œuvres majeures de critique et d'histoire de Pedrell ou de Barbieri ont besoin d'être revues, et ce travail s'effectue actuellement selon trois directions : nouveaux faits historiques qui viennent rectifier ou préciser ceux qu'ils ont consignés; travail de transcription, en certains cas, déficient; objectivité de la critique qui, au temps de ces maîtres, a pu pécher par excès d'enthousiasme patriotique : ainsi, par exemple, ce qui se rapporte à l'« hispanisme » de certains polyphonistes et même de certains compositeurs lyriques.

Le nom de Barbieri n'est connu actuellement des lecteurs étrangers que par son œuvre de musicologie espagnole : son *Chansonnier musical des XV^e et XVI^e siècles*. De ses soixante-dix *zarzuelas* (genre lyrico-dramatique typiquement espagnol qui s'apparente à l'opérette française de qualité; c'est là un genre extrêmement important par son extension; les sujets se rapportent souvent à l'actualité, aux mœurs et à la vie sociale), le public actuel n'en connaît plus que deux : *Pan y toros* (*Du pain et des taureaux*) et *El Barberillo de Lavapiés* (*le Petit Barbier de Lavapiés*), dans lesquelles les auditeurs contemporains crurent retrouver la plus pure essence du théâtre de quartier ou de formes brèves qui avaient fleuri, de l'époque de Lope de Vega à celle de Manuel Garcia, alors que ce théâtre était, en fait, en pleine décadence; mais on ne pensait plus « qu'en italien ». Ainsi l'« opéra national », qui n'a, en réalité, jamais existé en Espagne, reposait sur une équivoque. Pedrell lui-même, après avoir tenté d'échapper à l'italianisme, tomba dans les défauts de l'opéra symphonique allemand.

Ainsi comprend-on que, lorsque le public du milieu du xix^e siècle découvrit une musique qui lui rappelait approximativement la musique caractéristique des *sainetes* (prolongement au xviii^e siècle d'un genre typiquement espagnol inauguré au xvi^e sous forme de « lever de rideau » par Lope de Rueda, continué par Cervantès sous

la forme de l'*entremes*, ou intermède, et au ^{xviii}^e, par Ramón de la Cruz, sous la forme de *sainete* qui subsiste encore), *tonadillas* (musique de scène populaire au lever du rideau : en général chant et guitare), *bailes* (intermèdes chantés et dansés d'un caractère comique) et tous les autres genres, à vrai dire mineurs, du ^{xviii}^e siècle, il vit dans la *zarzuela* de Barbieri une espèce de résurrection du théâtre national.

Barbieri qui, entre-temps, était parti à la recherche, dans les fonds d'archives, les bibliothèques de toute l'Espagne, dans les palais et les cathédrales, de tous les documents concernant l'histoire musicale de l'Espagne, fut enchanté de ce jugement. D'ailleurs ses contemporains, à l'exception de quelques bibliophiles et érudits, manquaient des éléments nécessaires pour apprécier comme il convenait son travail historique. Il était trop tôt pour formuler des conclusions, d'autant plus que Barbieri arrivait à des hypothèses assez aventurées. Sans elles cependant son travail de recherche n'aurait pas eu à l'époque le moindre écho. A l'heure actuelle, où depuis fort longtemps déjà on ne joue plus les zarzuelas de Barbieri (à quelques exceptions près sous la République), on voit que la transcription du *Chansonnier* est son titre le plus solide à l'immortalité, encore que Mgr Higinio Anglés ait dû présenter à l'Institut espagnol de musicologie une nouvelle version de cette polyphonie profane si riche et si colorée. Ce n'est pas, toutefois, Barbieri qui découvrit le manuscrit, dont la reliure était fort abîmée et qui avait perdu des feuillets, sur les rayons de la bibliothèque du Palais Royal. Ce fut Don Gregorio Cruzada Villaamil, le bibliothécaire. Il prévint Barbieri qui s'enthousiasma, pensant que l'on pourrait y retrouver la musique de Juan del Encina (auteur dramatique et chantre à la chapelle Sixtine au début du ^{xvi}^e siècle, un des fondateurs du théâtre espagnol), en quoi il ne se trompait pas. Le *Chansonnier*, appelé de ce fait *Chansonnier du Palais*, ou *Chansonnier de Barbieri*, fut publié en 1890 dans la transcription de ce dernier, sous les auspices de l'Académie royale de San Fernando (Beaux-Arts). Déjà avant la République, l'édition était épuisée et il eût fallu lui apporter d'ailleurs certaines retouches, mais les académiciens s'y refusèrent.

Barbieri venait du théâtre, où il avait passé son

enfance. Choriste, chanteur, acteur, puis directeur de troupe, il avait d'abord été connu sous le nom de son père : Asenjo. Le nom italien de Barbieri qu'il prit par la suite était celui de sa mère. Et peut-être peut-on voir là un signe des temps et du prestige lyrique de l'Italie en Espagne. Barbieri était un homme cultivé, bien qu'il eût commencé par être clarinettiste; dès sa jeunesse, il fit preuve de penchants littéraires et écrivit des vers, peu connus, étant donné leur caractère assez libre dû à l'influence de Martial et d'autres épigrammatistes. Au cours de sa vie vagabonde d'acteur, il connut la gêne et l'adversité. Peu après l'âge de vingt ou vingt-deux ans, on lui offrit un poste à l'École des Beaux-Arts de San Eloy, dans la vieille ville universitaire de Salamanque. L'un de ses biographes le décrit alors visitant archives et bibliothèques. C'est peut-être à ce moment que s'éveilla l'intérêt de Barbieri pour Juan del Encina et, avec lui, sa future activité de chercheur, de collectionneur de documents, activité qui l'emporta de très loin sur son œuvre musicale proprement dite. Sa vaste collection de documents constitue un des fonds importants de la Bibliothèque nationale de Madrid; c'est là une mine exploitée par plusieurs de ses continuateurs, dont le travail, moins fructueux quant à la recherche, le fut, en revanche, quant à la coordination. Barbieri, qui était de dix-huit ans plus âgé que Pedrell, fournit à ce dernier une documentation abondante (dont les brouillons figurent dans les papiers inédits de Barbieri), à une époque où la recherche la plus sérieuse en matière de musique consistait tout au plus dans le travail de compilation de musique sacrée effectuée par Don Hilarión Eslava dans sa *Lira sacro-hispana*. Eslava, dont l'œuvre didactique sut s'imposer par la clarté d'exposition des doctrines classiques, fut aussi, à ses heures, un compositeur d'« opéras nationaux » où l'épisode historique venait se mêler au folklorisme pittoresque. D'ailleurs, c'est seulement à cette époque, dans les premières décades du XIX^e siècle, que l'on recueillit les chansons populaires des différentes régions espagnoles, travail dont le précurseur fut le notaire basque Iza Zamacola, à la fin du XVIII^e siècle.

Felipe Pedrell participa dès son adolescence à l'élan que les recherches folkloriques connaissaient dans toute l'Espagne, tout d'abord sous une forme spontanée,

ensuite par l'intermédiaire de groupements dont il est intéressant de connaître la date de formation. En Andalousie, en 1869, sous la direction de Don Antonio Machado y Alvarez, père des fameux poètes Antonio et Manuel; en Catalogne, en 1876 (José Fiter, ami de Machado); à Madrid, en 1882 (J. Maria Sbarbi); dans les Asturies, en 1882 (au Centre asturien de Madrid); en Galice, en 1884 (Manuel Murguía); en ce qui concerne le Pays basque, Ramiro de Echave fonde l'Union basco-navarraise la même année, mais il faut noter que les folkloristes, plus ou moins heureux dans leur travail de transcription, avaient pris les devants dans toutes les régions. Ce fut à leur exemple que se constituèrent ces sociétés organisées suivant une meilleure méthode et avec des critères de plus en plus scientifiques. Tout le XIX^e siècle est rempli, en Espagne, d'anthologies et de collections. Je n'en veux pour exemple que l'œuvre admirable de Federico Olmeda à Burgos et du P. Damaso Ledesma à Salamanque, dont les collections ou « chansonniers » furent imprimées dans les premières années du siècle. Ce travail de compilation, accompagné d'une étude critique de plus en plus serrée, a continué jusqu'à nos jours grâce aux spécialistes de l'Institut espagnol de musicologie.

Felipe Pedrell, enfant de chœur à la cathédrale de Tortosa (il était né dans cette ville en 1841) connut dès son enfance la musique polyphonique de tradition hispanique (peut-être aussi les maîtres flamands et italiens) et, à côté de ces influences traditionnelles et académiques, l'influence populaire du chant paysan. C'est l'influence populaire de la terre et des grands travaux de l'homme (comme disait Francis Jammes), l'influence populaire de la ville et des classes bourgeoises et prolétariennes mêlées que subit Pedrell dès sa première enfance. Ces deux influences le poursuivront durant toute sa carrière.

Les premiers essais de Pedrell en matière de composition musicale religieuse datent de ses quinze ans. Son initiation au folklorisme, il est permis de le penser, découlait du désir de s'exercer à la dictée musicale en transcrivant les « chansons de métier » qu'il entendait dans sa région natale de Tarragone, qu'il ne quitta qu'à dix-huit ans pour visiter la capitale de la Catalogne, Barcelone.

Alors que Barbieri était allé de la capitale aux provinces, Pedrell alla de sa province natale à la capitale. A Barcelone, les opéras italiens occupaient la première place. Le premier opéra national de Pedrell est révélateur des conceptions culturelles de l'époque. Il s'intitulait *l'Ultimo Abenzerragio* (1874). On y voyait les Abencérages de Grenade chantant leurs peines, leurs maux, en italien, sans la moindre trace de folklore. Le ton andalou appartenait à la zarzuela, emprunté à la chanson andalouse de *colmado* (arrière-boutique d'épicerie ou de pâtisserie) et de café-concert, ainsi qu'aux résidus de l'hispanisme pittoresque, de saveur toute romantique, tel qu'il avait été illustré de Manuel Garcia à Ocon y Rivas. Pedrell détesta toujours cette espèce d'hispanisme qui lui rappelait ses tribulations de Madrid où, méconnu, il avait vécu de longues années. Il assista de loin, dans un isolement hautain, au succès populaire et financier des auteurs de zarzuelas, sans prétendre se mesurer à eux, car, s'il y avait eu des *tonadilleros* d'origine catalane, la zarzuela était (comme auparavant la *tonadilla*), un genre exclusivement madrilène. Parfois cependant, pour obtenir plus de variété dans la couleur locale, on situait l'action dans les provinces dont les chants populaires étaient les mieux connus dans la capitale, tout spécialement les chants andalous qui finirent par constituer une rengaine : celle de l'« andalousisme » d'opérette, non sans avoir auparavant englobé cet autre lieu commun qu'était l'andalousisme de salon, dans la manière de Garcia et de ses filles qui le répandirent de Paris à New York et Mexico.

Une date significative pour la culture musicale espagnole reste celle de la fondation, en 1866, après bien des tentatives, de la Société des concerts, par Barbieri. Il s'agissait d'un orchestre symphonique à la structure bien définie et permanente. Barbieri dirigeait pour la première fois en Espagne, dans le programme inaugural, la *VII^e Symphonie en la majeur* de Beethoven. La musique de chambre s'affirmait avec les Quatuors du Conservatoire inaugurés en 1863 par Jésus Monasterio, violoniste célèbre de l'école de Bériot. Vers le milieu du siècle, arrivent en Espagne Mikhaïl Glinka et F. A. Gevaert, qui enseignent aux compositeurs débutants à prêter l'oreille à la musique populaire. Ils furent entendus. La tendance

musicale, chez les compositeurs de la deuxième moitié du siècle, hésita entre le symphonisme romantique allemand et un nationalisme un peu naïf. Barbieri fut suivi par d'autres chefs d'orchestre, parmi lesquels Mariano Vázquez, dont il est juste de rappeler le nom, car ce fut lui qui, en 1878, dirigea à Madrid avec l'orchestre mentionné les neuf symphonies de Beethoven.

Ce courant, qui prolongeait l'élan du romantisme allemand, avec quelque retard, en Espagne, marque un point d'équilibre qui contraste avec l'influence antérieure, mais toujours présente, de l'opéra italien. La musique de chambre progresse entre-temps lentement, et seulement grâce à la virtuosité systématique, ce qui provoquera les protestations de celui-là même qui l'avait favorisée. Barbieri abandonnait ostensiblement la salle quand un pianiste étranger commençait à exécuter une sonate de Schumann. Mais le wagnérisme, introduit sous son aspect le plus assimilable pour un public de culture encore élémentaire par quelques chefs d'orchestre de passage, constitue un épisode important de la vie musicale espagnole des dernières décades du siècle. Pedrell adhère tout de suite au mouvement. Le moment essentiel sera constitué par la composition de la trilogie sur *les Pyrénées*, qui date de 1890-1891. Pour expliquer et définir sa position, Pedrell rédige un opuscule intitulé *Pour notre musique (Quelques observations sur la grande question d'une école lyrique nationale)*. A l'en croire, il n'existait pas en Espagne de musique espagnole, et il fallait bien la créer en se fondant sur l'aphorisme attribué au jésuite Eximeno, suivant lequel chaque peuple devait fonder sa musique savante sur sa musique populaire. De ce fait découlent histoire, folklorisme et... drames symphoniques.

Entre-temps, l'historiographie continuait d'évoluer comme elle pouvait, car on accueillait plutôt froidement ses tentatives les meilleures. Aussi, malgré ses inexactitudes et ses lacunes critiques, le *Dictionnaire bio-bibliographique des Ephémérides de musiciens espagnols*, de Baltazar Saldoni (auteur d'opéra à ses heures), publié en quatre volumes à Madrid entre 1868 et 1881, marque-t-il une date. Les *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*, de Juan Facundo Riaño, voient le jour à Londres en 1887. L'œuvre du comte de Morphy, *les Luthistes espagnols du XVI^e siècle*, est imprimée à Leipzig

sur la recommandation de Gevaert, en 1902. Les deux premiers volumes de la *Hispaniae Scholae Musica Sacra* éditée par Pedrell paraissent en 1894 dans l'édition catalane de Juan Bautista Pujol. C'était là un effort exceptionnel et, après quelques autres volumes, la publication dut être confiée à la maison Breitkopf und Härtel, de Leipzig. Barbieri avait essayé de constituer un dictionnaire des musiciens espagnols, et il avait rassemblé à cet usage un matériel biographique considérable qui demeure inédit parmi ses papiers de la Bibliothèque nationale. Pedrell fit la même tentative entre 1894 et 1897 sans réussir à imprimer plus d'un volume (A-G.) Un autre essai bibliographique sur *les Musiciens espagnols anciens et modernes à travers leurs livres*, que Pedrell commença à publier dans une revue, dut cesser avec elle en 1897. Pedrell ayant achevé la rédaction de ses œuvres, il est curieux que ses successeurs ne les aient pas rééditées. Sans doute auraient-elles nécessité une révision, mais ce ce n'est pas là un bien grave obstacle. Il a fallu aussi reviser ses éditions des grands polyphonistes (de Morales y Guerrero à Victoria), et c'est à quoi fut contraint l'Institut espagnol de Musicologie.

La thèse de Pedrell était prématurée : les musiciens espagnols de tout temps basèrent leur inspiration sur la musique populaire. Les grands polyphonistes ne devaient rien, eux-mêmes, à leurs prédécesseurs flamands et se laissaient guider par leur sens dramatique et expressif plutôt que par le contrepoint de ces derniers. L'exemple de Morales dans le motet *O vos omnes* était typique aux yeux de Pedrell qui s'acharnait à démontrer l'hispanisme de cette musique, au point de négliger les remarques de ceux qui découvrirent que le motet en question appartient à Victoria. D'ailleurs le moine Juan Bermudo, auteur aussi modeste qu'intéressant du *Declaración de instrumentos*, contemporain de Morales, ne le reconnaissait pas comme musicien fondamentalement espagnol et le considérait plutôt comme un étranger, vu ses longs séjours à Rome et l'influence de l'art polyphonique italo-flamand qu'il y subit. De Victoria on a pu dire, à propos de son hispanisme, que l'on reconnaissait en lui son sang mauresque (ce qui eût été un grief essentiel, étant donné les idées du temps). Les œuvres les plus profondément dramatiques de Victoria sont contemporaines de ses

sur la recommandation de Gevaert, en 1902. Les deux premiers volumes de la *Hispaniae Scholae Musica Sacra* éditée par Pedrell paraissent en 1894 dans l'édition catalane de Juan Bautista Pujol. C'était là un effort exceptionnel et, après quelques autres volumes, la publication dut être confiée à la maison Breitkopf und Härtel, de Leipzig. Barbieri avait essayé de constituer un dictionnaire des musiciens espagnols, et il avait rassemblé à cet usage un matériel biographique considérable qui demeure inédit parmi ses papiers de la Bibliothèque nationale. Pedrell fit la même tentative entre 1894 et 1897 sans réussir à imprimer plus d'un volume (A-G.) Un autre essai bibliographique sur *les Musiciens espagnols anciens et modernes à travers leurs livres*, que Pedrell commença à publier dans une revue, dut cesser avec elle en 1897. Pedrell ayant achevé la rédaction de ses œuvres, il est curieux que ses successeurs ne les aient pas rééditées. Sans doute auraient-elles nécessité une revision, mais ce ce n'est pas là un bien grave obstacle. Il a fallu aussi reviser ses éditions des grands polyphonistes (de Morales y Guerrero à Victoria), et c'est à quoi fut contraint l'Institut espagnol de Musicologie.

La thèse de Pedrell était prématurée : les musiciens espagnols de tout temps basèrent leur inspiration sur la musique populaire. Les grands polyphonistes ne devaient rien, eux-mêmes, à leurs prédécesseurs flamands et se laissaient guider par leur sens dramatique et expressif plutôt que par le contrepoint de ces derniers. L'exemple de Morales dans le motet *O vos omnes* était typique aux yeux de Pedrell qui s'acharnait à démontrer l'hispanisme de cette musique, au point de négliger les remarques de ceux qui découvrirent que le motet en question appartient à Victoria. D'ailleurs le moine Juan Bermudo, auteur aussi modeste qu'intéressant du *Declaración de instrumentos*, contemporain de Morales, ne le reconnaissait pas comme musicien fondamentalement espagnol et le considérait plutôt comme un étranger, vu ses longs séjours à Rome et l'influence de l'art polyphonique italo-flamand qu'il y subit. De Victoria on a pu dire, à propos de son hispanisme, que l'on reconnaissait en lui son sang mauresque (ce qui eût été un grief essentiel, étant donné les idées du temps). Les œuvres les plus profondément dramatiques de Victoria sont contemporaines de ses

années madrilènes, bien postérieures à son séjour à Rome, où, tout au contraire, on lui reprochait de n'être qu'un imitateur de Palestrina. L'attribution d'une couleur nationale à la polyphonie sacrée de Morales à Victoria ou aux polyphonistes profanes du *Chansonnier* de Barbieri est une thèse dont on a un peu abusé, sans que l'on sache réellement définir l'élément espagnol et ses accents véritables, sinon par une « évidence interne » plus ou moins généreuse.

Les méthodes de transcription pratiquées d'Eslava à Barbieri et Pedrell connaissent aujourd'hui un ajustement plus rigoureusement scientifique. A leur suite s'inscrit la très remarquable figure de Rafael Mitjana, musicologue et diplomate natif de Malaga, qui mourut en Suède où il avait trouvé, à l'université d'Upsal, toute une documentation de grande valeur. Récemment, il faut citer Higinio Anglés qui a donné à l'histoire de la musique espagnole ses bases les plus solides.

Barbieri et Pedrell sont les deux grands promoteurs de la musicologie espagnole et même de la musique espagnole à proprement parler. Dire que le maître est Pedrell, patriarche fondateur d'un lyrisme national et de l'historiographie espagnole, est aussi exagéré que d'attribuer l'un de ces mérites, ou les deux, à Don Francisco Asenjo Barbieri qui, à n'en pas douter, les possède mais non exclusivement. « Tout est l'œuvre de tous », comme dit le proverbe.

BRETON. CHAPI

L'erreur capitale des compositeurs du *xix^e* siècle fut de s'obstiner à créer l'opéra national sur les bases stylistiques du chant italien. On rend souvent hommage à Lope de Vega en tant qu'introducteur de l'*opera in musica* en Espagne, ce qui est loin d'être certain; en fait, c'est l'emploi si fréquent qu'il fait dans son théâtre du chant populaire qui fait de lui l'initiateur que l'on aurait dû suivre et que l'on suivit plus tard pour la formation d'une langue musicale proprement espagnole au théâtre. Quel que soit le jugement que l'on porte sur le théâtre mineur des saynètes, tonadillas et autres petits genres qui traduisirent la réaction populaire contre l'italianisme prédominant, ceci depuis Calderón et ses successeurs jusqu'à Ramón de la Cruz, on est contraint de recon-

naître que ce théâtre est, en fin de compte, la source la plus profonde du sentiment national qui s'affirme, de façon exemplaire, dans la façon de chanter le castillan. A partir de la décadence du théâtre mineur jusqu'à la prétendue résurrection de la zarzuela, vers le milieu du siècle, l'espagnol conserve exactement ses caractéristiques prosodiques et son accent authentique dans la chanson de salon mi-populiste (García, Ocon), mi-populaire (Iradier, Nunes Robles et quantité d'autres). La tendance générale du xix^e siècle espagnol, qui est celui de la décadence politique, fut de mépriser tout ce qui n'était pas marqué de l'estampille européenne. Ainsi, au fur et à mesure que la culture du public s'enrichissait, grâce à la formation d'orchestres et de sociétés de concerts, et que l'on connaissait mieux la musique romantique, on vit grandir le fossé entre les dilettantes italianisants ou les amateurs germanisants, et l'art national du théâtre de quartier (*teatro de barrio*) et de la chanson accompagnée à la guitare.

La nouvelle zarzuela, qui était, dans sa forme, une greffe de l'opéra-comique parisien sur les mœurs et le goût musical des Madrilènes, se rattache, à ses débuts, au style italien dominé par Emilio Arrieta qui naquit la même année que Barbieri et mourut la même année que lui. Arrieta crée un type de zarzuela « de qualité », lequel était à proprement parler un opéra à l'italienne et, de fait, son œuvre majeure, *Marina*, devient un opéra du seul fait que l'on y chante d'un bout à l'autre. Plusieurs autres musiciens de moindre envergure se contentent de fabriquer des zarzuelas de un à trois actes, ambitieuses et plus proches de la chanson de salon. Hernando, Oudrid, Gaztambide, s'adonnent abondamment à un art lyrique qui demeure faible, mais qui est si bien accueilli du public qu'écrire des zarzuelas constitue une mine d'or. Arrieta, doué d'une meilleure technique, se range nécessairement à leur suite. Barbieri, cependant, les domine tous, car, outre son puissant talent et sa verve madrilène, il connaissait bien mieux et de beaucoup plus près le théâtre des saynètes et des tonadillas.

A la génération suivante, le genre a conquis ses lettres de noblesse et est reconnu profondément national. Cette génération, c'est celle de Tomás Bretón, né à Salamanque. Evidemment le prestige de l'opéra, plus ou

moins italianisant et nationalisé de façon plus ou moins discutable, ne laissera pas de s'exercer sur eux. Bretón « se révèle » le génie du dernier tiers du siècle avec son opéra *les Amants de Teruel*, dont la première a lieu au théâtre Royal, en 1889. De façon assez curieuse, Barbieri avait écrit et traduit en italien un autre livret sur la même légende de la région de Teruel, déjà exploitée par Tirso de Molina au xvii^e siècle, puis devenue un des plus grands succès du théâtre romantique avec Hartzenbusch, sous le titre baroque de *Gli Amanti di Terrollo*, mais il ne se décida pas, fort intelligemment, à le mettre en musique. Barbieri eut toujours une dent contre Bretón, lequel d'ailleurs le lui rendait bien, mais, s'il est un théâtre lyrique espagnol qui puisse être considéré comme le successeur légitime de *Pan y toros* et du *Barberillo*, c'est bien celui de Bretón avec *la Verbena de la Paloma*, tiré d'une légende de Zorrilla, dernier grand poète du romantisme, vers la fin du siècle (1894). Cette œuvre obtint un énorme succès et même de nos jours se révèle clairement la plus réussie de notre théâtre mineur, où le castillan est chanté avec le même naturel que le napolitain de *la Serva padrona* ou le français du *Dévin du village*. Tout arrive avec un retard considérable, mais il n'est jamais trop tard.

A mi-chemin entre les opéras de Bretón et ses saynètes, se situe la zarzuela dite « grande » à cause de ses trois actes, intitulée *la Dolores*. Si son langage harmonique ainsi que son orchestration avaient été plus soignés, *la Dolores*, drame presque « vériste », en tout cas d'un réalisme populaire, pourrait figurer à côté du théâtre lyrique français, italien, ou du théâtre tchèque d'un Smetana ou d'un Janáček. En tant que théâtre musical, elle constitue un excellent exemple d'art national par sa langue chantée et par le sens mélodique général, exemple qui ne fut jamais dépassé.

A côté de Bretón, d'autres *zarzuelistas* de moindre importance, Valverde, Chueca, Jiménez, Caballero, contribuent à fixer le sentiment national et la langue qui le traduit en termes très modestes mais, du moins, authentiques. Au-dessus de tous ces noms s'impose le talent étincelant de Ruperto Chapí. Ses opéras, depuis *Circe* jusqu'à *Margarita la Tornera*, sont aussi peu italiens que possible pour l'époque, et si espagnols qu'ils rappelaient

la zarzuela aux oreilles de leurs contemporains. Chose fort logique — mais on ne pouvait apercevoir alors que cette route était la seule bonne — et, même aujourd'hui, cette opinion que j'émetts peut paraître à beaucoup dénuée de sérieux.

La Revoltosa, de Chapí, *la Bruja*, *El Rey que rabió* (qui aurait plu à Chabrier) sont, dans leur genre, des chefs-d'œuvre pleins de talent, faciles (parfois trop), étincelants d'esprit et d'une bonne humeur où le génie espagnol prenait sa revanche sur ses malheurs et ses malheureux gouvernants. Ni Bretón ni Chapí ne dédaignèrent la grande musique et ils donnèrent aux orchestres symphoniques leurs *Suites*, d'un romantisme pittoresque qui ne dépassait pas Mendelssohn mais qui ne déméritaient pas de lui, se situant à la hauteur de Raff. Ils écrivirent aussi de la musique de chambre. Les *Quatuors* de Chapí, lâches de forme, dénotent l'improvisation; le *Trio* de Bretón se rapproche de l'hispanisme de Sarasate et de Lalo. Mais c'est une œuvre qui se laisse écouter aussi bien que les pièces d'Enrique Fernández Arbós, qui possèdent la même combinaison instrumentale. Bretón dirige, à la suite de Barbieri et durant quelques années, l'orchestre de la Société des concerts. Après une éclipse, celle-ci fut ressuscitée en 1905 par Arbós : nous entrons dans l'époque contemporaine.

ALBENIZ. GRANADOS

Cette époque est marquée de façon éclatante par deux grands noms. Isaac Albeniz, d'origine basque (et il eut d'ailleurs au Pays basque d'illustres homonymes tels que D. Pedro Albeniz, qui a le plus contribué à former l'école moderne espagnole de piano) naquit sept ans avant Enrique Granados, dont on peut penser que son ascendance du côté maternel se réfléchit dans l'inflexion délicate et sensuelle de son inspiration.

Sensuelle à coup sûr était, au plus haut degré, la muse d'Albeniz, caractère extraordinaire et en contraste frappant par son exubérance et sa vitalité avec celui de Granados, alangui, douillet et maladif. On a voulu voir chez l'un et l'autre de ces musiciens, Catalans comme Pedrell, les continuateurs de ses idées d'une musique nationale, idées qu'il n'avait pu réaliser lui-même en raison des lieux

communs esthétiques qu'imposait la vie intellectuelle d'une époque décadente, durant laquelle s'étaient ravalées les valeurs typiquement espagnoles que l'on rattachait au « *Semanario pintoresco* » (hebdomadaire équivalent du « *Punch* » britannique), fruit d'un romantisme déchu. Pedrell lui-même contribua à discréditer l'Espagne d'opéra-comique, mais Barbieri fit des castagnettes la première manifestation du tempérament national (il en présenta la première défense érudite, bien que, pour ce faire, il dût adopter le ton badin).

Albeniz et Granados ne sont en rien débiteurs, sur les plans esthétique ou technique, de Pedrell, ni, en toute rigueur, d'aucun maître espagnol de leur temps, mais leur musique repose sur l'hispanisme d'opéra-comique et de la zarzuela, ainsi que sur la musique de salon, si méprisée et si calomniée — comme si le xix^e siècle, jusqu'en ses dernières années, avait produit quelque chose de mieux en Espagne! Il y a eu en 1960 un siècle qu'Albeniz est né, et le premier cahier de la suite *Iberia* fut imprimé à Paris en 1906. Il est temps donc de voir Albeniz tel qu'il fut et sans préjugés critiques ou patriotiques.

Albeniz est un des cas les plus extraordinaires de ce qu'on appelle un enfant chéri des Muses. On peut dire en toute rigueur qu'il n'étudia jamais ni avec personne. Las de courir l'Amérique entière, encore tout jeune, il arrive à Leipzig, en 1875, et suit les cours que donnaient au Conservatoire — célèbre depuis l'époque de Mendelssohn — des théoriciens comme Salomon Jadassohn et des pianistes tels que Carl Reinecke. Il est fort possible que le style pianistique, tout d'improvisation et d'intuition, d'Albeniz, ait gagné quelque chose au contact de l'ami de Mendelssohn et de Schumann. Mais, penser que la muse qui inspirait ses compositions de salon, ses *Feuilles d'album*, et son flot de *Pièces caractéristiques*, à la mode du temps, pût s'accommoder de la sévère et pauvre imagination de Jadassohn, est illusoire. Cela est si vrai que, de retour à Madrid, le comte de Morphy, enthousiasmé par le jeune homme, comme tous ceux qui le connaissaient, obtient pour lui la protection de la famille royale et l'envoie à Bruxelles avec une recommandation pour Gevaert. Le grand professeur et le faible compositeur qu'était Gevaert le fit entrer dans la classe de solfège de Franz Rummel, élève de Brassin.

Isaac Albeniz, seul fils d'une famille ruinée, fut un cas précoce d'imaginatif dans lequel s'unissaient heureusement la musique et l'aventure. Il s'échappa à plusieurs reprises du foyer paternel, et il se tira toujours d'affaire en improvisant au piano selon la technique élémentaire apprise au Conservatoire de Madrid et aidé de son extraordinaire capacité d'invention. Albeniz, comme le fit bien voir son comportement dans la vie, n'était pas un raisonneur, mais un impulsif qui méconnaissait ses capacités réelles et s'abandonnait à des enthousiasmes faciles, comme ceux qui l'entraînèrent à composer des opéras absurdes sur les livrets d'un banquier anglais, poète de la Table Ronde, avec ses *Merlin*, ses *Lancelot* et ses *Ginebra*, trilogie dont Albeniz ne réalisa que la première partie. Aujourd'hui, on peut se rendre compte, avec la *Fantaisie* que composa sur la musique de *Merlin* le maître mexicain Manuel M. Ponce, que nous avons affaire au cas désespéré d'une musique sans imagination ni technique. Albeniz ne tarda pas à se lasser de cette erreur d'orientation que les circonstances lui avaient imposée. Mais quand il s'installe à Paris en 1893, une fois marié, il tombe dans le « milieu franckiste » qui était, de plus, anti-impressionniste. Chez Chausson, il rencontre les musiciens qui devaient rendre célèbre la « Schola »; il en avait déjà vu quelques-uns à Barcelone, comme Vincent d'Indy et Chausson lui-même. A cette date, le monde se transformait sous l'effet du génie de Claude Debussy, qui avait donné au public le *Quatuor* et *l'Après-midi d'un faune*. Bien que le milieu des amis de Chausson et de Vincent d'Indy, et, à un moindre degré, de Paul Dukas, ne fût pas favorable à l'impressionnisme, Albeniz, en sa qualité de pianiste, ne put faire moins que de connaître les œuvres pour piano de Debussy, depuis les *Deux Arabesques* et la *Suite bergamasque*, jusqu'aux pièces pour chant, tels les *Poèmes* de Baudelaire, les *Ariettes oubliées*, les *Fêtes galantes*, tandis que Debussy travaillait à l'époque à ses *Proses lyriques*. Collet dit dans son livre sur Albeniz que l'Espagnol n'aima jamais Debussy, ce qui peut se rapporter aux relations personnelles. Quant aux relations musicales, ce fut l'influence de Debussy qui transforma l'hispanisme « salonnard » d'Albeniz et même son Espagne d'opéra-comique, tant et si bien que tambour de basque et castagnettes accompagnent et l'*Iberia* de

Debussy et l'*Iberia* d'Albeniz, qui sont approximativement de la même période. Albeniz meurt en 1909 et Debussy termine sa série d'*Images* en 1912. Les *Images de l'Espagne* qu'Albeniz offre, dans les admirables cahiers de cette Suite, composent une Espagne que ni un Catalan ni un Castillan n'avaient aperçue, ni ne pouvaient apercevoir. Elles sont le fruit d'une imagination individuelle et puissante sans influence scolaire d'aucune sorte, mais elles sont vues à travers ce monde merveilleux de musique, de peinture et de poésie qu'était le Paris des dernières décades du siècle passé et des premières du siècle présent.

En ce qui concerne Granados, on pourrait le présenter, au total, comme une « édition de poche » d'Albeniz. Arrivé à Paris de sa province catalane (il était né à Lerida en 1867 et fut l'élève du cours d'harmonie de Felipe Pedrell), il rencontre son compatriote, l'apprenti pianiste Ricardo Viñes, qui allait consacrer sa carrière à la cause de l'impressionnisme pianistique français et à quelques-uns de ses prolongements russes et espagnols. Si l'on peut penser que la musique de salon se transforme chez Albeniz suivant un processus presque magique, qui fut celui du Chopin des *Mazurkas*, des *Valses* et des *Nocturnes*, on peut supposer que, dans la même voie, Granados reflète le populisme de salon de Grieg.

Avec une influence de plus, celle qui amena Albeniz à tenter fortune dans la zarzuela, baignant dans l'ambiance « goyesque » de San Antonio de la Florida, cet « ermitage fleuri » que Ravel recherchait à Madrid quand, malade, il visita l'Espagne, indifférent à Séville, à sa Giralda et à ses taureaux et attiré par les rives du Manzanares et le panorama goyesque, la prairie de San Isidoro et l'ermitage de San Antonio avec ses fresques : le prestige du monde goyesque parvient au musicien à travers une ambiance de zarzuela typique. Granados écrit deux *zarzuelas grandes* (et non négligeables) sur des livrets de Feliú y Codina, le dramaturge de *la Dolores*. L'ambiance populaire de Granados sera, en conséquence, castillane, avec *le Miel de la Alcarria* et *Maria del Carmen*, avec ses pièces pour les salons bourgeois de Barcelone et de Madrid. La combinaison de l'élément goyesque et de l'apport de la zarzuela avec la musique de salon qui s'était affinée grâce aux expériences françaises donne les *Goyescas* et

les *Tonadillas* et, à un moindre degré, les *Danzas españolas*, de 1909, année de la mort d'Albeniz, jusqu'à la fin tragique de Granados, victime innocente et inattendue de la Grande Guerre, en 1916, à la suite du torpillage du « Sussex » dans le Pas de Calais. Après un succès brillant et éphémère Granados revenait de New York, où avait été représentée, pour la première fois, une mise en scène des *Goyescas*, que la critique yankee avait comparée sur un ton élogieux à *Cavalleria rusticana*...

FALLA. TURINA

En dépit des protestations de Manuel de Falla suivant lesquelles sa musique est une conséquence des doctrines de Pedrell, toute son œuvre démontre que sa personnalité de musicien s'était affirmée d'abord en écrivant des zarzuelas comme *la Vie brève* (appelée opéra, comme sont des opéras *Marina* et *la Dolores*, étant donné que tout y est chanté, conformément au critère simpliste qui réduit l'opéra à cette prépondérance exclusive du chant et à l'absence de partie parlée). *La Vida breve* est, *stricto sensu*, une zarzuela avec tous ses lieux communs traditionnels et un langage mélodique fondé directement sur Chapí et sur les chansons de salon à l'andalouse. Cette affirmation, ainsi formulée, peut fortement surprendre ceux qui n'ont pas encore abandonné leurs vieux préjugés, tant en faveur de la hiérarchie des valeurs esthétiques que du pittoresque des valeurs nationales. Dans ce cas, le pittoresque est constitué par le style andalou du *cante flamenco* et du *cante jondo*, valeur essentiellement historique et l'une des caractéristiques les plus marquées de la musique andalouse, auxquelles Manuel de Falla s'efforça de rendre leur prestige. Il faut tenir compte, d'ailleurs, des différences existant entre ces deux nuances de chant andalou : le *flamenco*, d'un côté, plus superficiel et légèrement encanaillé (beuveries, danses, bagarres — *flamenco* indique en effet le couteau des *majos* andalous : élégants de la pègre, comme on peut le lire dans les *Escenas andaluzas* classiques d'Estébanez Calderón, polygraphe folkloriste, un des représentants les plus connus du *costumbrismo*, genre journalistique fait de petits essais qui cherche à fixer les types sociaux pittoresques ; cette étymologie est encore extrêmement controversée, on peut se

reporter à la petite anthologie du *Roman picaresque* de Marcel Bataillon); le *jondo*, de l'autre, plus sévère, plus contenu, plus profond comme l'indique son nom, qui ne doit rien à la tradition arabe ou juive, bien que dans cette musique il y ait interpénétration des uns et des autres éléments, y compris surtout l'élément andalou. Une fois que l'on a tenu compte de ces différences, on peut reconnaître dans Joaquín Turina un aboutissement du style andalou *flamenco*, comme chez Manuel de Falla une parenté avec l'Andalousie *jonda*. N'oublions pas, cependant, qu'il y eut un certain nombre de musiciens andalous se rattachant à l'une ou à l'autre lignée qui ne purent s'élever au-dessus de la musique de tréteaux et de café-concert. Ces musiciens, mal connus même des Espagnols, sont cependant les créateurs de ce style andalou, de ce *sermo vulgaris* dans lequel s'exprimèrent Falla et Turina, mais de façon plus élevée et sur un ton plus noble. Et Pedrell parlait d'une « musique naturelle ». L'espagnol andalou que parlent dans leur musique Falla et Turina avait été préalablement élaboré par ces artisans mineurs et aujourd'hui presque oubliés, parmi lesquels je ne mentionnerai qu'un nom : Eduardo Ocon, fameux jadis pour son *Bolero*, morceau pour piano, ainsi que pour ses multiples chansons. Quand, à l'époque de Falla et de Turina, un Catalan de génie, Amadeo Vives, fidèle aux penchants des confectionneurs de zarzuelas à faire autant d'argent que possible, mais surpris de la qualité de leur art, voulut donner une couleur madrilène et andalouse à quelques-unes de ses zarzuelas et à ses *Canciones epigramáticas* (peut-être ce qu'il a fait de mieux), c'est aux chansons tonadillesques d'Ocon, de Madrid à Séville, qu'il se réfère.

Vives, toutefois, ne connut pas l'« action catalytique » produite sur Turina et Falla par le milieu musicien de Paris. Turina, sur le conseil peut-être d'Albeniz, s'orienta vers la Schola, mais auparavant il était allé spontanément à l'hispanisme trivial de Moritz Moszkowski, conseillé probablement par Joaquín Nin. De la Schola, Turina ne reçut rien de positif. Autant prétendre unir l'eau et le feu. L'empreinte de Moszkowski se maintint chez lui toute sa vie dans la couleur superficielle, dans la construction faible, dans l'écriture pianistique spirituelle autant qu'efficace, qu'il ne travailla scrupuleuse-

ment que dans quelques œuvres, telles ses *Danzas fantásticas* qui, à mon sens, constituent, avec le deuxième *Trio*, la partie durable de son œuvre, si tant est qu'elle ne doive périr tout entière.

Le système, pour usé qu'il soit, des vies parallèles, me semble opportun pour parler d'Albeniz et de Granados, de Falla et de Turina, chez lesquels le parallélisme se répète à peu près identiquement. On peut voir, en effet, que, bien qu'ils soient éloignés dans leurs idées et dans leurs goûts, Catalans et Andalous eurent en commun une même attirance pour le style madrilène de la tonadilla, pour nous exprimer en termes génériques. Quoique Turina et Falla aient dû une bonne partie de leur renommée à Madrid, ce n'est pas le milieu auquel ils se réfèrent de préférence. Je crois, pour ma part, que Falla, blessé par le jugement défavorable de l'Académie des Beaux-Arts (où il ne voulut jamais pénétrer) sur sa zarzuela-opéra, alors limitée à un seul acte : *la Vida breve*, insista, non sans excès, sur ce qu'il devait à son maître Pedrell; mais quand nous devons éclaircir avec Falla certains détails d'harmonie, il avait recours inmanquablement au traité de Richter traduit par Pedrell qu'il préférerait à tout autre (même à l'œuvre si équilibrée et si claire d'Henri Reber qui, dans la technique française du Conservatoire, correspond à celle d'Eslava en Espagne). Falla, qui se préoccupait des modes grecs, dans les dernières années de son séjour à Madrid, recherchait la traduction française du traité du *contrepoint* de cet auteur que Collet et moi étudions au Nuevo Cafe de Levante de Madrid, à l'époque où ce dernier recueillait des données pour sa thèse sur *le Mysticisme musical espagnol au XVII^e siècle*. Malgré ses succès comme élève de piano de José Tragó (un vieux Madrilène qui avait travaillé avec Albeniz dans la classe de Compta, au Conservatoire), et bien qu'il eût obtenu le premier prix tant désiré de piano catalan, Falla fut réduit, dans les cruelles années de Madrid, à accepter de petites tâches mercenaires pour le maître Chueca, l'auteur madrilène de *la Gran Via* et d'innombrables zarzuelas du genre mineur dont Falla parlait certains jours avec une complaisance marquée.

Paris demeurait comme la grande illusion. Falla, qui avait découvert par hasard le petit traité si intéressant, bien que si court, de Louis Lucas sur *l'Aoustique nou-*

velle (1854), ajoute dans un fragment autobiographique que c'est un passage des *Pyrénées* de Pedrell qui fut son chemin de Damas, et, sur-le-champ, il s'en fut demander à ses maîtres un enseignement qui, selon ses dires, était bien supérieur au niveau esthétique de ses contemporains. Que ce fût un passage des *Pyrénées* qui révéla à Falla sa future carrière peut fortement étonner. Mais on ne sait jamais... Il a trente ans quand on lui propose de faire une cure à Vichy. Le voyage dure sept ans. Notons que, lorsqu'en 1939 Falla accepte la direction de certains concerts à Buenos Aires, avec l'autorisation des gouvernants franquistes, son séjour là-bas dure aussi sept ans, jusqu'à sa mort dans un village retiré tout près de la Cordillère des Andes, qui lui rappelait peut-être les montagnes de Grenade.

A son arrivée à Paris, Falla, qui porte dans ses cartons certaines œuvres ébauchées qu'il fera connaître à son retour à Madrid au début de la guerre de 1914, frappe à la porte de Paul Dukas, avec lequel il revise l'orchestration de *la Vie brève* (c'est ainsi que désormais elle s'appellera après la première à Nice). Dukas le met en contact avec le milieu impressionniste, aux représentants duquel Falla demeure (plutôt qu'à ses programmes) fidèle toute sa vie, comme à son amitié et à son admiration illimitée pour Debussy, Ravel, Schmitt et Dukas lui-même, ce que je puis affirmer sur la base d'une amitié durable et d'une expérience quotidienne avec Falla. Les *Quatro Piezas españolas* et les *Tres Melodias de Teofilo Gautier*, qui naissent en 1908 et 1909, sont très significatives de l'impression produite par ce nouveau milieu sur Falla; mais, alors que les mélodies en question sont conçues à Paris, les pièces espagnoles arrivent achevées de Madrid. Si l'on pouvait établir une étude analytique, elle éclairerait bien des choses dans la formation du nouveau style de Falla qui s'affirmait décisivement dans les *Nuits dans les jardins d'Espagne*, œuvre par laquelle il se fit connaître durant son nouveau séjour à Madrid.

Le langage mélodique, harmonique et orchestral paraît, dans cette dernière œuvre, plus dépendant de ce qu'on peut appeler une idée poétique générale par rapport, du moins, à d'autres œuvres plus célèbres et contre lesquelles il avait une dent à cause même de leur

célebrité : *l'Amour sorcier* et *le Tricorne*, dont le style andalou révèle une touche extrêmement vigoureuse et une pensée formelle, harmonique et rythmique extrêmement claire. Toutefois leur couleur andalouse constitue précisément la partie rebattue, bien que la présentation ait été plus raffinée qu'à l'ordinaire. Il est inutile de mentionner l'immense succès que remportèrent les ballets. A la suite du *Tricorne*, Falla qui avait perdu ses parents à Madrid décide de repartir pour Grenade, où il vécut reclus, presque comme un ermite.

Quelques peintures du Palais de l'Alhambra lui rappellent les romances de Don Gayferos, de Melisendra, ainsi que la pièce pour marionnettes de Cervantès, *el Retablo de Maese Pedro*. Un nouveau tournant intervient dans la musique de Falla avec la nécessité de faire appel à un style qui ne devrait rien à son langage antérieur à l'andalouse. Il s'agit donc d'une nouvelle phase de sa carrière, où l'on peut voir les conséquences larvées des enseignements historiques de Pedrell et de ses transcriptions des vieux *vihuelistes* que, selon moi, Falla découvre à nouveau dans les volumes du *Chansonnier populaire espagnol*, publié en Catalogne peu après la fin de la guerre. Le *Retablo* est une première conséquence de cette redécouverte, avivée — Falla se trouvait alors prisonnier de sa retraite à la Antequeruela Alta — par les cours et conférences que Pedrell avait donnés plusieurs années auparavant, à l'Athénée de Madrid, sur la musique ancienne castillane. Lancé sur cette nouvelle voie, il n'est pas douteux que Falla dut éprouver la nécessité de découvrir un type de musique aussi serrée et laconique que celle des *vihuelistes* du xvi^e siècle ou de ces combinaisons instrumentales et suggestives que l'on trouve dans la *Diana* de Jorge de Montemayor, et qui n'étaient pas, d'ailleurs, de purs caprices de l'invention du poète. Le résultat en fut le *Concerto pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle*, suivant le titre de la partition, dédié par Falla à Wanda Landowska — sans qu'il semble pour autant qu'il ait été compris par l'illustre artiste, expérience fréquente chez Falla : nous songeons à la *Fantaisie bétique* pour piano, dédiée à Arthur Rubinstein qui la négligea. Les dates de composition du *Concerto* sont 1923-1926. Dès lors, Falla n'écrivit plus que des œuvres de circonstance, réservant tous ses efforts à la composition

d'une grande cantate sur l'œuvre poétique de Mossen Jacint Verdaguer, le Mistral catalan, *l'Atlantide*.

Joaquín Turina mourut à Madrid en 1949. Il avait passé dans la capitale les années cruellement inoubliables de la guerre civile sans qu'il eût jamais été inquiété dans sa personne. Depuis son retour triomphal en Espagne à la même époque que Falla, il ne vit point se répéter le triomphe retentissant de *la Procesión del Rocio*, tableau symphonique que l'on peut situer sur le même plan que la *Catalonia* d'Albeniz. La *Symphonie sévillane* de 1920 est, à la suite, son œuvre la plus considérable. On commence à y repérer, comme dans l'opéra *Jardin de Oriente*, qui eut la bonne fortune d'être joué au théâtre Royal, la tendance de Turina à diluer la couleur et la matière qui la soutient dans une espèce d'aquarelle, nette de ton et d'un effet délicat, mais lâche de trait comme de volonté. En ce sens, il est utile de comparer le processus créateur d'Albeniz dans les pièces d'*Iberia*, par exemple, compte tenu de leur admirable puissance évocatrice, de leur merveilleuse invention mélodique, harmonique, de leur qualité d'écriture pianistique, avec les *Quatro Piezas españolas* de Falla. Ce qui était lâche et sans rigueur chez Albeniz apparaît chez Falla fortement structuré, la musique est contenue dans des limites rigoureuses. Les pièces pour piano de Turina, au contraire, que ce soient les pages faciles de *l'Album de voyage*, de 1916, ou les *Contes d'Espagne* de 1918, présentent ce processus de dissolution, freiné seulement (et encore relativement) dans ses œuvres de musique de chambre, comme les *Trios* de 1926 et 1933 (particulièrement le deuxième).

NATIONALISME ET NÉO-ROMANTISME

Abordons à présent la production musicale qui s'écarte du chemin normal suivi par l'art espagnol durant le xix^e siècle et qui est liée à l'activité des orchestres symphoniques, en particulier de celui de Madrid, fondé et dirigé par Enrique Fernández Arbós. Cette activité et celle des compositeurs soumis à son influence situent la production espagnole hors des activités régionales. Les plus valables et les plus intenses sont celle de la Catalogne étendue jusqu'au Levant, celles de l'Andalousie, du pays Basque, de la Vieille-Castille et de la Galice.

Les deux tendances principales, en Espagne comme partout, sont d'une part la recherche de la couleur nationale, suivant l'exemple des Russes et des Tchèques, et, de l'autre, les prolongements du néo-romantisme allemand, suivant l'exemple de Richard Strauss. La structure formelle et organique de la symphonie n'a jamais été bien comprise en tant que concept, ni par les Espagnols, ni même par les Latins. De ce fait, la forme préférée, chez les uns, est la suite, chez les autres le poème symphonique. Parmi les compositeurs nationalistes s'affirme, avec un éclat particulier, Bartolomé Pérez Casas avec sa *Suite murcienne (À mon pays)*. Parmi les néo-romantiques, les compositions qui dénotent la plus solide structure formelle sont les vastes compositions d'Oscar Esplá, qui s'efforce de démontrer qu'elles dérivent essentiellement de la chanson populaire d'Alicante, sa région natale. Les poèmes symphoniques de Conrado del Campo accusent, avec un certain retard, l'influence des poèmes de Strauss. Mais del Campo mit le meilleur de lui-même dans ses *Quatuors* qui constituent la production de chambre la plus considérable en Espagne. Le meilleur exemple, et le seul publié, en est les *Caprices romantiques* qui accompagnent les *Rimas* de Bécquer (poète post-romantique très inspiré par Heine), ainsi que le *Christ de la Vega*, ample toile de fond du poème de Zorilla. Les *Quatuors* de del Campo s'échelonnent entre 1905 et 1910 (à l'exception de tel d'entre eux composé par la suite), c'est-à-dire durant les années d'activité du Quatuor Francés (Julio Francés, premier violon), dont del Campo faisait partie comme alto, ce qui explique sa prédilection pour le genre. L'activité de ce quatuor fut un grand bienfait pour l'art instrumental des premières décades du siècle et c'est pour lui qu'écrivirent Chapí, Arregui, Villar et quelques autres.

Del Campo avait une imagination fertile et une plume facile, sans être très exigeant pour la qualité de l'écriture et de la forme. Ses compositions sont abondantes et, parmi elles, figurent, outre les poèmes symphoniques qui, comme la *Divine Comédie*, sont à comparer avec le *Merlin* d'Albeniz et l'autre *Divine Comédie* de Granados, traduisant les unes et les autres un post-romantique germanisant, ses œuvres théâtrales dont certaines penchent vers l'historicisme romantique du *Don Alvaro*

du duc de Rivas (que l'on peut comparer à Hugo et à Lamartine) et du *Rey Trovador* de Marquina, et dont certaines autres tendent vers la couleur madrilène d'*el Avapiés* ou castillane de *la Malquerida* qui, semble-t-il, n'ont jamais été représentées.

Comme del Campo s'était voué à l'enseignement, presque tous les jeunes compositeurs qui faisaient de Madrid le centre de leur vie, et bon nombre de Sud-Américains, suivirent ses cours. Son enseignement dut être des plus souples puisqu'on ne décèle chez ses élèves aucun trait commun (par exemple, chez Moreno Torroba et chez Domingo Santa Cruz). Mais il en fut de même de l'enseignement dispensé au Conservatoire par Pérez Casas, comme auparavant par Bretón.

La ligne directrice post-romantique nous amène de Vicente Arregui à Facundo de la Viña, auteurs tous deux d'œuvres symphoniques, mais surtout d'opéras, parmi lesquels il convient de signaler, pour leur forte couleur castillane, dans une certaine mesure « vériste », l'opéra intitulé d'après une romance castillane *la Esfigadora (la Glaneuse)*, de la Viña, dont la première eut lieu à Barcelone en 1927, et surtout l'opéra en un acte *la Montaraza*, que je crois inédit. Sur tout cet ensemble se détache la solitaire figure d'Oscar Esplá, que sa pensée tourmentée, sa fécondité et son incessant labeur qui atteignent au « surfait » placent aux antipodes de del Campo. Un instinct fondamental l'emporte vers la complication de l'harmonie et de la forme, privant ainsi ses vastes compositions de toute spontanéité. Parmi celles de la première époque, figure son ample *Sonate pour piano et violon*. Le prélude symphonique sur la *Veillée d'armes de Don Quichotte* est peut-être son œuvre la plus équilibrée, dans son orchestration touffue mais colorée. Une *Sonatine du Sud* pour piano seul, si longtemps attendue, se transforme en *Sonate du Sud*, donnée pour la première fois à Bruxelles, où Esplá passe les années difficiles des deux guerres (guerre civile et Deuxième Guerre mondiale).

La zarzuela, pendant ce temps, fut cultivée par des personnalités intéressantes, parmi lesquelles il convient de citer le nom de Federico Moreno Torroba (*Luisa Fernanda*, qui se rattache à la *Doña Francisquita* de Vives), et Jesús Guridi (*El Caserío*), auteur d'opéras régionaux

basques (*Amaya, Mirentxu*). Son compatriote de San Sebastian, José Maria Usandizaga éveilla les plus vives espérances avec son opéra basque *Mendi Mendiyan* et sa zarzuela *las Golondrinas*, mais Usandizaga mourut encore jeune. Le niveau baisse considérablement avec Jacinto Guerrero (*la Rosa del Azafra*n), en qui l'on voulut voir l'héritier de Frederico Chueca. Le théâtre de qualité eut en Catalogne un représentant marquant, Enrique Morera et un adepte intelligent et sensible, Jaime Pahissa, écrivain aussi, auquel on doit la biographie de Falla publiée à Buenos Aires, où il réside.

Il est impossible de nous arrêter davantage aux figures de moindre importance qui abondent partout en Espagne, et nous passons à la période qui commence avec la République et se termine lors de la dispersion de la plupart des jeunes musiciens à travers le vaste monde, de Paris et Londres jusqu'au Mexique et à l'Argentine.

LA GÉNÉRATION DU XX^e SIÈCLE. LE MOMENT ACTUEL

Ernesto Halffter fut le premier et le plus important de la génération du début du siècle. Né à Madrid en 1905, il donna la première de sa *Sinfonietta* alors qu'il n'avait pas vingt ans. Cette œuvre produisit une immense sensation parmi les critiques et les musiciens. C'était la première fois, en effet, que, dans la musique espagnole, on pouvait offrir une symphonie en quatre mouvements capable de tenir en haleine l'auditoire pendant toute l'exécution et de provoquer chez lui une réaction d'enthousiasme étonné : chez Halffter se fondaient dans une heureuse synthèse l'esprit madrilène et l'atavisme germanique. C'était le moment où Stravinsky prônait un retour à Bach. Falla, de son côté, préconisait un retour à Scarlatti, chez qui les Espagnols croyaient déceler une inspiration madrilène. Halffter suivit fidèlement les indications de Falla dans son ballet *Sonatina*, donné pour la première fois à Paris par Antonia Mercé, « la Argentina ». Placé à la tête de l'« Orchestre bétique de chambre », Halffter se fit un devoir de révéler au public les dernières œuvres de Manuel de Falla qui était devenu son maître. Tout le monde d'ailleurs n'accepta point la formule

scarlattienne, étant donné le danger qu'elle présentait par sa propre facilité, étant donné aussi que son schématisme ne pouvait conduire qu'à la rhétorique et devenir, en dernière analyse, un principe de stérilité. Installé à Lisbonne, Ernesto Halffter ralentit sa production dans les années suivantes, mais une de ses dernières œuvres, *Rhapsodie portugaise*, nous le présente exempt de préjugés, détaché de toutes thèses esthétiques ou techniques, avec une inspiration toujours fraîche et une orchestration au coloris net.

Son frère Rodolfo, son aîné de cinq ans, suivit durant plusieurs années le scarlattisme de Falla, tout en se montrant plus attentif envers les premiers compositeurs espagnols pour piano. Leurs sonates avaient été publiées alors par Joaquín Nin en même temps que certaines chansons de tonadillas. Dans différents ballets (*Don Lindo de Almeria*, *la Madrugada del Panadero*), Rodolfo Halffter suit la formule proposée, où il trouve la possibilité de nouveautés harmoniques ingénieuses et d'un effet intéressant. Établi à Mexico après la guerre d'Espagne, il écrivit tout d'abord un *Concerto pour violon*, donné pour la première fois par Samuel Duschkin et qui est à ce jour son œuvre la plus marquante. Ses deux *Sonates pour piano* sont des œuvres de maturité. En dernière analyse, Rodolfo Halffter semble las du diatonisme plus ou moins dissonant de ses œuvres antérieures et tourne les yeux vers le dodécaphonisme, selon lequel il a conçu sa troisième *Sonate*.

À son époque appartiennent également trois autres compositeurs madrilènes, exilés eux aussi, Salvador Bacarisse, d'extraction française, et compositeur prolifique dans tous les genres. Dans son exode à travers les Pyrénées, il perdit une grande partie de ses manuscrits. Établi à Paris, Bacarisse a continué son travail avec une ardeur qui n'a d'égale que son optimisme. Un peu plus jeune que lui, Julián Bautista, né en 1901 et ami inséparable de Bacarisse — tous deux furent élèves de del Campo — écrivit également des ballets (*Juerga*, pour la Argentina) et des œuvres symphoniques. À Buenos Aires, il s'est consacré aux nouvelles tâches qui ont attiré les jeunes compositeurs, dans la mesure où les règlements de protection nationaliste ne l'en empêchent pas, c'est-à-dire à la musique de

film. Il en va de même de Gustavo Pittaluga, ce dernier d'ascendance italienne bien que madrilène aussi, né en 1906. Durant son séjour à New York, à la suite de la guerre, il revisa entièrement ses œuvres multiples conçues en Espagne, parmi lesquelles son ballet *la Romeria de los cornudos*, dansé par Encarnacion Lopez, la Argentinista, et sa sœur Pilar. C'est là son œuvre la plus réussie et la plus connue. La musique de son film *los Olvidados* (Luis Buñuel) a fait le tour du monde. Instable, vagabond, tantôt il s'installe à Cuba, tantôt aux Etats-Unis ou au Mexique, tantôt sur la côte du Pacifique, tantôt en Argentine ou au Brésil. Jesús Bal y Gay se fit d'abord connaître par son travail de musicologue (*Lope de Vega et ses chansons*, *Chansonnier d'Upsala*, *Noëls de Juan Vasquez*). Certaines de ses transcriptions ont vu le jour dans la capitale du Mexique où il réside et où il a transcrit un groupe important de polyphonistes du xvi^e siècle, dont les œuvres figurent dans des manuscrits conservés aux archives. En tant que compositeur, il se révéla plus tard par des œuvres d'écriture soignée et de forme équilibrée comme son *Concerto grosso* et sa *Sonate pour clarinette*. Un autre musicologue important, Eduardo M. Torner, auquel on doit la divulgation de certaines musiques pour viole, de folklore asturien, ainsi que diverses études sur le chant populaire espagnol, vit à l'heure actuelle à Londres. Torner est asturien et Bal galicien; Baltasar Samper, folkloriste, compositeur et chef d'orchestre majorquin, réside au Mexique.

C'est à Londres que s'est installé Roberto Gerhard, qui préfère se considérer comme catalan puisqu'il naquit dans cette région, plutôt que suisse. Il fut un élève de Pedrell en sa prime jeunesse et plus tard vint se joindre à l'école viennoise, plus ou moins atonaliste. C'est là aussi que vit Manuel Lazareno, un des derniers noms qui apparurent pendant la guerre. Pedro San Juan, un Basque établi à Cuba et par la suite aux Etats-Unis, se consacre à l'enseignement et à la direction d'orchestre. José Ardévol, de famille catalane, s'installe à La Havane dès avant la guerre. Casal Chapí, petit-fils du grand auteur d'opérettes, dirige l'orchestre national de Montevideo. Trois compositeurs travaillent activement en Amérique : María Teresa Prieto, Asturienne, au Mexique, auteur de cinq symphonies, et Emiliana de Zubeldia,

Basque, également au Mexique et aussi féconde. Maria Rodrigo vit actuellement à Porto Rico, après avoir résidé plusieurs années en Colombie.

Parmi les musiciens de la jeune génération qui demeurèrent dans la Péninsule, le « doyen » doit être Manuel Palau, qui dirige le Conservatoire de Valence. La plupart de ces compositeurs sont des « Levantins ». Le succès de Federico Mompou, dans le Paris des années de l'entre-deux guerres, lui valut une sensible popularité. Sous son impulsion, Manuel Blancafort a composé des pages aimables. Son fils, qui porte le même prénom que lui, est aujourd'hui un des jeunes Catalans les plus riches de promesses en même temps que José Valls et Lamote de Grignon fils. Miguel Querol Gavaldá, secrétaire de l'Institut espagnol de Musicologie, et remarquable transcripteur du *Chansonnier de Medinaceli*, s'est révélé récemment comme compositeur de qualité par des œuvres à plusieurs voix.

Parmi les musiciens de la génération du ^{xx}e siècle s'affirme surtout en Espagne le Valencien Joaquín Rodrigo, qui paraît être « l'enfant gâté » du régime actuellement en vigueur. Rodrigo a de l'imagination et une plume facile, avec un penchant marqué pour les chemins où Joaquín Turina avait laissé ses traces légères. Auteur de plusieurs concertos, il doit sa popularité au *Concerto d'Aranjuez* pour guitare qui a été répandu hors d'Espagne par Regino Sáenz de la Maza. Le P. José Antonio Donostia, Basque de Saint-Sebastien et auteur de délicates harmonisations de chansons populaires de son pays, vécut à Barcelone où il travailla à l'Institut de Musicologie. Fernando Remacha, un Navarrais qui faisait groupe avec Bacarisse et Bautista dans leurs jeunes années madrilènes, réside actuellement dans sa province où il écrit de belles pages chorales pour les magnifiques ensembles qui sont l'orgueil de Pampelune. On ne saurait passer sous silence les mêmes ensembles catalans, galiciens comme celui de Pontevedra, basques comme celui de Bilbao et de Saint-Sebastien, qui ont vivement encouragé l'étude et la pratique de la chanson populaire, pas plus qu'on ne saurait oublier le grand art polyphonique et, pour terminer, les compositions vocales d'autres compositeurs récents.

Adolfo SALAZAR.

BIBLIOGRAPHIE

- BOLADERES IBERN, G., *Enrique Granados*, Barcelone, 1921.
- BORRELL, J., *Diez años de música española*, Madrid, 1949.
- CHASE, G., *The Music of Spain*, New York, 1941.
- COLLET, H., *Espagne. Le XIX^e siècle. Deuxième partie : la Renaissance espagnole*, in « Encyclopédie du Conservatoire de Paris, » vol. IV, 1919.
- COLLET, H., *Albeniz et Granados*, Paris, 1926.
- COLLET, H., *l'Essor de la musique espagnole au XIX^e siècle*, Paris, 1929.
- COTARELO y MORI, E., *Ensayo histórico sobre la zarzuela*, Madrid, 1932-1933.
- DELEITO y PINUELA, J., *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, 1920.
- FALLA, M. de, *Escritos*, introduction et notes de SOPENA, F., Madrid, 1947.
- GUICHOT y SIERRA, A., *Noticia histórica del Folklore*, Séville, 1928.
- JEAN-AUBRY, G., *la Musique et les Nations*, Londres, 1922.
- LANDORMY, P., *Histoire de la musique*, Paris, 1923.
- MARTINEZ OLMEDILLA, A., *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, 1950.
- MITJANA, R., *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*, Malaga, 1901.
- MITJANA, R., *¡ Para música vamos !*, Valence, 1909.
- PAHISSA, J., *Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1947.
- PEÑA y GOÑI, A., *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, 1881.
- ROLAND-MANUEL, *Manuel de Falla*, Paris, 1930.
- SALAZAR, A., *La música contemporánea en España*, Madrid, 1930.
- SALAZAR, A., *La música moderna*, Buenos Aires, 1944.
- SALAZAR, A., *La música en la sociedad europea*, vol. IV, Mexico, 1946.
- SALAZAR, A., *La música de España (la Música en la cultura española)*, Buenos Aires, 1953.
- SALCEDO, A. S., *Tomás Bretón*, Madrid, 1924.
- SALCEDO, A. S., *Ruperto Chapí*, Cordoue, 1925.
- SOPENA, F., *Joaquín Turina*, Madrid, 1943.
- SOPENA, F., *Joaquín Rodrigo*, Madrid, 1946.
- THOMAS, J. M., *Manuel de Falla en la isla*, Palma de Majorque, 1948.
- TREND, J. B., *Manuel de Falla and the Spanish Music*, Londres, 1929.

VILLALBA MUÑOZ, P. Luis, *Ultimos músicos españoles del siglo XIX*, Madrid, 1914.

VILLAR, R., *Músicos españoles contemporáneos*, Madrid, 1919-1920, 2 vol.

VILLAR, R., *Falla y su « Concierto de cámara »* Madrid, 1931.

LA MUSIQUE ITALIENNE AU XX^e SIÈCLE

C'EST à l'aube du siècle, en 1901, que meurt Giuseppe Verdi. Son activité créatrice avait cependant cessé dix ans plus tôt lorsque, après les dernières mesures de *Falstaff*, il notait sur la partition la phrase célèbre : « Tout est fini ! Va ton chemin, jusqu'où tu pourras... Adieu ! » Et l'on peut dire que, dès cette époque, sa popularité était ternie par l'éclat d'étoiles nouveaux qui pointaient à l'horizon de la musique d'opéra (on sait en outre que les derniers opéras de Verdi n'ont jamais été « populaires » au sens et dans la mesure où l'avaient été les précédents, depuis *Rigoletto* jusqu'à *la Force du destin*). Quelques jours avant la représentation de *Falstaff*, *Manon Lescaut* était présenté à Turin. Son auteur, Giacomo Puccini, vient tout juste de passer la trentaine ; trois ans plus tard, en 1896, il s'affirme de nouveau avec *la Bohème*. Et, en cette fin du XIX^e siècle, d'autres compositeurs luttent pour s'assurer la primauté sur la scène lyrique : Mascagni triomphe à Rome, en 1890, avec *Cavalleria rusticana*, que suivront *l'Amico Fritz* (1891), *Guglielmo Ratcliff* (1895) et *Iris* (1898) ; Umberto Giordano vient compléter la triade de l'opéra italien dit « vériste » avec *Andrea Chénier* (1896) et *Fedora* (1898). Ces trois musiciens se sont partagé la faveur du public pendant toute leur carrière, qui s'est poursuivie jusqu'à ces dernières années, sans que cette faveur paraisse s'atténuer, du moins pour ce qui est de leurs meilleures productions, même depuis que d'autres tendances et d'autres personnalités se sont affirmées et ont infléchi le goût des « élites » vers de nouveaux horizons. Il serait pourtant malaisé de rattacher cette œuvre au cours de la tradition musicale italienne. Même si la qualification d'« œuvre internationale » qui lui a été appliquée par un illustre musicologue italien peut sembler aujourd'hui injustifiée, il est hors de doute

que sa formule tire ses origines, proches ou lointaines, d'au-delà des frontières de l'Italie et que les caractères spécifiquement italiens y doivent être reconnus plutôt dans les défauts (ou les excès) que dans les véritables qualités artistiques.

Les premiers indices d'un bouleversement réel dans la vie musicale italienne remontent au début du siècle. Il s'agit bien de bouleversement plutôt que de renouveau, puisqu'en fin de compte nous assistons plus à la disparition de certaines malfaçons, résultant d'une désaffection pour les problèmes essentiels de l'art, qu'à une reconstruction *ab imis* d'une structure tombée en ruine. Je n'oserais pas affirmer qu'une telle œuvre d'« hygiène artistique » ait été accomplie par les soi-disant précurseurs, par ce groupe de musiciens (Giovanni Sgambati, Giuseppe Martucci, M. Enrico Bossi et quelques autres) qui, dans les dernières années du xix^e siècle, s'éloignant du théâtre, composèrent de la musique de chambre et de la musique symphonique. Leur effort, des plus nobles, intéresse davantage la culture que l'art : ce fut un mouvement stérile, assez académique et pédagogique, inspiré des mouvements analogues surgis dans les pays de langue germanique. Disons plutôt qu'une certaine reconnaissance doit aller à ces pionniers de l'histoire et de la critique musicales qui, offrant de nouveau à l'attention du public oublieux des noms et des œuvres de musiciens des siècles précédents, renouant des liens et des rapports susceptibles de reconstituer le chemin par lequel s'est développée l'histoire musicale italienne, firent la lumière dans les jeunes consciences en formation (je songe à l'œuvre de Luigi Torchi et, sur un plan plus populaire, à celle d'Amintore Galli).

Il ne faut pourtant pas surestimer l'importance de ces éléments. Tout au plus, leur fonction est-elle comparable à celle de la première guerre mondiale lorsqu'elle a contribué à accélérer les évolutions spirituelles, à hâter le mûrissement des consciences, à consolider les positions acquises. Ainsi, tandis que dans certains pays elle suscitait des révisions dans un sens strictement formel et linguistique, en Italie elle contribuait à l'affirmation de certains caractères fondamentalement italiens ; certaines facultés d'introspection s'en trouvèrent accusées. C'est pourquoi, après la crise de l'immédiat après-guerre

— l'ouverture des frontières succédant à une période d'isolement forcé donne toujours lieu à un certain internationalisme éphémère, superficiel et sans suite — nous assistons, dans le domaine de la création musicale italienne, à l'avènement d'une conscience nationale. Sans avoir rien renié des fruits de l'évolution musicale sur le plan universel, elle n'en a pas moins puisé dans ses propres réserves non seulement les mouvements artistiques, mais également les mobiles moraux qui contribuent à fixer les traits durables des nationalités.

Le véritable tournant (le *Wendepunkt* des Allemands) de la musique italienne contemporaine peut être situé dans les années précédant la première guerre mondiale. C'est l'instant où pointent à l'horizon certains musiciens d'origine, de nature et de formation bien différentes, qui, peu après, se trouveront unis pour un certain temps dans la bataille pour le renouvellement du goût artistique et de la coutume musicale italienne. Quelques dates, essentielles à notre avis, méritent d'être retenues dans la chronologie de notre art musical : 1908, musique de scène d'Ildebrando Pizzetti pour *la Nave*, de D'Annunzio; 1910, première série des *Impressioni dal vero* (*Impressions d'après nature*) pour orchestre, de G. Francesco Malipiero et, aussitôt après, *Preludi autunnali* (*Préludes d'automne*) pour piano; 1912, *Symphonie en mi* pour orchestre de Franco Alfano; 1913, *Notte di maggio* (*Nuit de mai*) pour voix solo et orchestre et *Nove pezzi* (*Neuf pièces*) pour piano d'Alfredo Casella. Ces dates marquent la période « héroïque », la période du *Sturm und Drang*, de la lutte contre le préjugé, contre la routine et, dans le meilleur des cas, l'inertie du public. Comme toujours, ces musiciens — et quelques autres vaillants novateurs — furent accusés d'asservir l'authentique fantaisie mélodique italienne à l'influence d'esthétiques étrangères (Verdi lui-même n'avait pas échappé à un tel grief à l'époque de *Falstaff*), parce que, conscients de ce que l'histoire de la musique italienne ne trouve pas ses limites dans le mélodrame du xix^e siècle, ils avaient soutenu que la tradition italienne remontait aux siècles précédents et à la musique instrumentale des compositeurs de ces époques.

Trois personnalités dominant et caractérisent la période de reprise — celle qu'Henry Prunières, qui la

vécut intimement avec une compréhension que les musiciens italiens ne pourront jamais oublier, qualifia de « renouveau musical italien » — et posent les jalons de l'évolution ultérieure : Pizzetti, Malipiero et Casella, tous trois originaires de l'Italie du Nord, à peu près du même âge, mais formés dans un climat et des milieux bien différents.

PIZZETTI

Pizzetti a été des premiers à se rendre compte des nouvelles exigences du style et à rompre sans hésitation avec les anciennes : dans son œuvre tout entière on trouve des instants de plus ou moins grand bonheur de création, mais nulle trace de regrets ou de retours en arrière. Lorsqu'on connaît ses premières pages chorales et ses premières œuvres lyriques vocales de chambre — et c'est précisément dans l'écriture polyphonique et dans l'accouplement de la parole à la note que le musicien révèle les caractères les plus singuliers et remarquables de sa personnalité — on a l'impression que l'artiste n'a rien renié ni perdu des fraîches intuitions de ses débuts. S'il n'a jamais répudié le xix^e siècle mélodramatique italien et nourrit une véritable admiration pour Verdi, nous dirons même une affection, à laquelle n'est certainement pas étrangère leur commune origine émilienne, il l'accepte dans un esprit nourri de très nobles sentiments, de haute passion, dédaignant dans l'art les petites choses quotidiennes, les timides balbutiements, les inquiétudes féminines, tout en s'attachant à en modérer les formes avec son aristocratique sens de la mesure et des proportions, et son bon goût acquis par une sévère formation. A travers ses premières expériences théâtrales, Pizzetti s'est créé une poétique du drame musical qu'il a perfectionnée progressivement, par des retouches et des illustrations successives, et dont le principe semble être le suivant : le drame et la musique doivent naître, et naissent, au même point, de la même intuition et, du moins idéalement, tendent à s'identifier. Un véritable dramaturge est un musicien en puissance et, d'autre part, le musicien qui veut mettre un drame en musique doit être pourvu d'un instinct dramatique, faute de quoi il n'aboutira à rien. Pour Pizzetti, éthique et esthétique gravitent dans la même orbite et ont des rapports telle-

ment étroits que la notion d'œuvre d'art devient toujours moins précise et limitée tandis que la vie réelle vient occuper le premier plan; mieux, elle tend à constituer une sorte d'antithèse de l'élément artistique pur. Abstraction faite de la théorie, qui présente beaucoup d'analogies avec celle des romantiques, l'œuvre de Pizzetti, depuis *Fedra* (1915) jusqu'à *la Figlia di Jorio* (1954) révèle un enrichissement et un mûrissement évidents : enrichissement de substance musicale accompagné d'une sélection toujours plus rigoureuse du langage musical; exclusion de tout ce qui n'est pas nécessaire, mais aussi une plus grande plasticité des lignes, un plus grand éclat, un pouvoir d'expression plus marqué de l'orchestre.

MALIPIERO

Personnalité par bien des côtés franchement opposée à celle de Pizzetti, G. Francesco Malipiero est parti à son tour de principes traditionnels très différents des principes courants. Chez lui la révolte contre le xix^e siècle mélodramatique, et non seulement mélodramatique, a été complète et a atteint à une véritable négation sur un plan polémique. Malipiero, dont l'enfance et l'adolescence ont été plongées dans une atmosphère musicale romantico-germanique, s'est surtout dressé contre les pratiques des musiciens du xix^e siècle qui justement, dans les formes instrumentales et symphoniques, exaltèrent outre mesure les possibilités d'élaboration et de variation d'un élément thématique jusqu'à le faire oublier totalement. Nettement opposée à celle du xix^e siècle, la musique de Malipiero l'est tout spécialement par l'absence absolue de développements thématiques formels, ce qui au fond constitue la particularité qui heurte davantage la compréhension de ce public qui ne parvient pas à concevoir un discours d'où la rhétorique des contre-expositions, des retours et des reprises est absente. Quant à la substance des fantômes de Malipiero, nous pensons que la formule que nous avons lancée voilà trente ans, lorsque nous connûmes pour la première fois sa musique : « idéal classique d'un esprit romantique », garde toujours une certaine valeur. Dans toutes les pages du musicien vénitien, perce le désir d'apaiser, par une formule extrêmement simple et claire

jusqu'à la monotonie, comme la vision d'une plaine monochrome à perte de vue, une matière fantastique, agitée et bouleversée, qui tend à forcer les limites de la réserve, mais, dans les instants de grâce, confère aux lignes une vibration intense, une charge émotive au pouvoir de suggestion et au charme de laquelle il est difficile d'échapper.

CASELLA

La personnalité d'Alfredo Casella, que nous n'hésitons pas à placer auprès des deux autres musiciens précédents, doit être considérée d'un point de vue critique différent, c'est-à-dire par rapport à la période où Casella vécut et œuvra plus intensément en Italie, et qui couvre la quinzaine d'années qui suivirent la première guerre mondiale. La saison musicale de cette période a été différemment marquée chez les jeunes musiciens, selon les diverses « manières » que Casella a théorisées et appliquées successivement. Le travail post-debussiste — qui prit des noms et eut des aspects différents dans les nations européennes — a été synthétiquement exprimé en Italie par l'œuvre de Casella, qui reflète, parfois comme une glace déformante, les crises harmoniques, instrumentales, spirituelles et même morales de l'art musical. Nous avons dit « déformante », entendant par là que Casella s'est toujours efforcé de donner de ces crises et de leurs incarnations successives une « traduction » italienne, de faire intervenir dans la combinaison l'élément italien, la saveur de notre tradition, avant même que l'exaltation nationaliste devînt article du dogme officiel. C'est là ce qui reste de positif de son imposante production; cela n'est guère négligeable et ne le sera nullement même lorsque, comme toujours, le temps aura rendu à chacune des sources ce qu'elle contient d'occasionnel, d'exemplaire et de polémique. Pianiste et chef d'orchestre, conférencier et écrivain, professeur ainsi que compositeur, Casella fut tout cela à la fois et successivement, à un rythme vertigineux, mais suivant une méthode tellement précise et un plan de travail si bien réglé qu'il a presque toujours réussi à atteindre les objectifs qu'il s'était fixés. Ce fut surtout un infatigable animateur, dépourvu de grands moyens oratoires, mais réussissant

néanmoins à communiquer l'assurance et à inspirer le courage à ceux qui, en l'écoutant, lui reconnaissent d'indiscutables dons de *leader*. Ce qui nous montre le Casella le plus vivant et le plus sûr de soi, ce sont les pages « problématiques » nées entre 1913 et 1924 : depuis la *Notte di maggio* pour voix solo et orchestre, jusqu'à la *Partita* pour piano et orchestre, les pages de tension plutôt que celles de délassement, qui traduisent l'anxiété de la recherche et de la conquête plutôt que la complaisante satisfaction de la tâche accomplie, et encore épargnées par le goût du formalisme qui ternit la vivacité des compositions postérieures, même si à d'autres points de vue celles-ci méritent l'attention et l'étude. Dans ses dernières œuvres, Casella parut avoir retrouvé le ton de ses premières pages, surtout dans cette *Missa solennis* « *Pro pace* » que l'on peut considérer comme son dernier message et qui révèle chez l'auteur une émotion nouvelle, un sens du mystère et une aspiration à la transcendance que nous pouvons essayer de rattacher à l'angoisse de ses jeunes années.

ALFANO

Appartenant à la même génération que les trois musiciens dont nous venons de parler, deux autres compositeurs se sont fait connaître au-delà des frontières de leur patrie : il s'agit de Franco Alfano et d'Ottorino Respighi. Alfano fut célèbre à vingt-huit ans : le succès de son opéra *Resurrezione* (inspiré de l'œuvre de Tolstoï), présenté à Turin en 1904, le signala à l'attention du public qui, à ce moment-là, raffolait de Puccini. Peu nombreux furent alors ceux qui reconnurent, sous le conformisme apparent de la structure mélodramatique, les traits d'une originalité qui annonçaient chez le jeune compositeur la volonté d'introduire dans le langage de l'opéra réaliste de nouvelles formes et des accents nouveaux. L'enseignement du fameux pédagogue de Leipzig, Jadassohn, qu'Alfano avait suivi en 1895, portait ses premiers fruits dans l'œuvre inspirée de Tolstoï, fournissant à l'auteur les prémices d'une écriture contrepointiste, entre les maillons de laquelle la verve mélodique vient s'insinuer et dont elle se nourrit et s'enrichit.

La *Symphonie en mi* offre l'exemple le plus convaincant

du symphonisme lyrique d'Alfano, un symphonisme qui ne renonce point aux expressions naturelles du compositeur théâtral mais les combine avec un dessin ferme et sensible à la fois. Que l'on compare la *Symphonie* d'Alfano à celle écrite dix ans plus tôt par son insigne compatriote Giuseppe Martucci, et l'on se rendra compte de l'esprit bien différent avec lequel le compositeur du xx^e siècle aborde le problème du renouvellement musical italien sur le plan de la production symphonique et instrumentale de chambre (un quatuor à cordes s'ajoute, quelques années plus tard, à la liste de ses œuvres). Sous le signe de la symphonie naît *l'Ombra di Don Giovanni* (*l'Ombre de Don Juan*) qui, représenté à la Scala de Milan en 1914, n'ajouta que peu de chose à la popularité de l'auteur, mais attira l'attention et lui valut l'estime de la critique d'avant-garde. C'est dans le livret de la *Leggenda di Sakuntala*, qu'il a tiré lui-même du poète indien Kâlidâsa, qu'il trouve les personnages et le climat conformes à son tempérament musical, essentiellement lyrique et pathétique, voire dramatique. La richesse des images poétiques est un stimulant à la fantaisie mélodique et coloriste du compositeur : les personnages naissent et vivent dans une atmosphère de chant qui se renouvelle avec bonheur, épousant les variations des sentiments pour devenir elle-même le personnage le plus saillant et dominant. Sous cet aspect, *Sakuntala* possède une franche originalité qui le distingue de toutes les autres œuvres de l'époque. Et c'est surtout à cause de cette œuvre qu'Alfano ne sera pas oublié des futurs historiens de la musique italienne du xx^e siècle.

RESPIGHI

De tous les musiciens de la période post-puccinienne, Ottorino Respighi est sans doute celui qui a eu la faveur des publics internationaux. Ses compositions symphoniques inspirées de la Ville Eternelle, notamment *les Fontaines de Rome*, *les Pins de Rome*, doivent être placées parmi les œuvres de concert qui ont été exécutées le plus souvent au cours des trente dernières années. Les raisons de leur remarquable succès tiennent à leurs caractéristiques mêmes, car elles parviennent à unir les éléments traditionnels de la forme musicale à une cer-

taine tendance au modernisme, reconnaissable surtout à la brillante orchestration, qui trahit l'influence de Rimsky-Korsakov et de Richard Strauss, qui fut l'idole du compositeur bolonais au temps de sa jeunesse. Respighi est un illustrateur exceptionnel de milieux et d'atmosphères plus qu'un créateur de personnages, et c'est pourquoi ses œuvres théâtrales n'ajoutent point à la renommée du symphoniste, surtout lorsqu'elles mettent en scène des événements et des figures romantiques ou tragiques comme *la Campana sommersa* (*la Cloche engloutie*) ou *la Fiamma* (*la Flamme*). Plus réussies sont celles où domine la veine comique ou légère (*Bel-fagor*), ou encore celles où l'intrigue passionnelle est vue à travers l'écran de la légende ou de la mystique *Maria Egiziaca* (*Marie l'Égyptienne*). C'est que dans celles-ci il parvient à faire valoir son don singulier par lequel il transpose sur le plan d'un modernisme équilibré des éléments classiques, des éléments du style du passé, dont il sait cueillir heureusement les aspects les plus suggestifs et évocateurs, comme dans les trois séries de *Antiche Arie e Danze per liuto* (*Airs anciens et danses pour luth*); et c'est justement dans ce cadre aux proportions limitées que réside le meilleur de l'œuvre de Respighi, que se révèle plus subtilement sa sensibilité artistique, sa finesse d'artisan.

BUSONI

De Ferruccio Busoni l'on a dit trop souvent qu'il appartient davantage à l'histoire de la musique germanique qu'à celle de la musique italienne, invoquant surtout le fait qu'il a vécu la plupart du temps en terre allemande où il a créé des centres de haute éducation musicale et participé activement à la vie culturelle. Mais si nous considérons sans préventions la musique qu'il nous a laissée et surmontons certaines résonances inévitables des thèmes psychologiques et intellectuels du xix^e siècle germanique, nous percevons que, par leur fond, le but auquel elles tendent et l'esprit qui les marque, elles ne peuvent pas ne pas révéler la nature italienne de leur auteur. En outre, bon nombre de ses pages critiques affirment sa foi profonde en la création d'un art qui, tout comme la poétique de Goethe, fond les caractéristiques de l'esprit romantique du Nord avec

celles du classicisme méditerranéen, pour aboutir à un « nouveau classicisme » dont les postulats sont clairement énoncés dans une lettre écrite en 1920 à Paul Bekker.

Toutes les compositions de Busoni n'ont pas le fini de l'œuvre d'art : dans bon nombre d'entre elles on trouve des parties imparfaitement réalisées qui nous intéressent peut-être à cause de cela, mais ne nous convainquent pas. Cette attitude incertaine, « faustienne », inquiète et insatisfaite, fut l'une des caractéristiques du personnage, chez qui le désaccord entre la connaissance et le doute fut toujours obsédant. Et c'est pourquoi l'importante production de Busoni, qui embrasse tous les genres musicaux, doit être tenue le plus souvent pour révélatrice de certaines tendances et de certaines conquêtes qui ne seront réalisées que plus tard. Toutefois, l'enseignement de Busoni a aujourd'hui encore son utilité pour les jeunes, de par la pureté de ses convictions et la ferme hostilité contre la routine et l'académisme. En outre, ses affirmations en faveur de la mélodie, cellule germinale du langage musical, prennent comme un accent de prophétie lorsqu'on songe qu'elles appartiennent aux premières années du siècle : il s'agit bien de mélodie et non de thématisme, ce qui est tout différent, et qui est bien le genre cher au maître du classicisme germanique. Dans son œuvre, les rappels des thèmes mélodiques deviennent en effet de plus en plus obsédants, à mesure que la nostalgie du chant devient chez lui plus pressante. Sa profonde admiration pour le plus grand génie contrepointiste de l'Allemagne (Jean-Sébastien Bach, à la connaissance et à l'étude de qui Busoni a tellement contribué en tant que pianiste et transcripteur) cède à la tendresse pour la claire mélodie et la franche poésie de l'auteur de *Don Giovanni*. Si son œuvre théâtrale la plus importante, *Doktor Faust*, est encore conçue dans l'esprit de cette métaphysique musicale qu'il cultiva avec tant de passion et de maîtrise dans les années de pleine maturité, on y trouve bien des allusions à ce « troisième style » qui aurait pu être celui de la simplicité et auquel la mélodie, conçue non comme partie mais comme expression totale, aurait imprimé son empreinte et son caractère.

GHEDINI

Auprès de ces noms marquants, il serait injuste de ne pas citer ceux de bien d'autres compositeurs qui se joignirent à eux pour créer le nouvel « humus » du xx^e siècle : de Mario Castelnuovo Tedesco à Vittorio Rieti, de Riccardo Pick-Mangiagalli à Adriano Lualdi, de Virgilio Mortari à Antonio Veretti, de Guido Guerini à Ludovico Rocca, de Mario Labroca à Federico Ghedini. Le sort a voulu que quelques-uns d'entre eux aient été appelés à œuvrer dans la période de transition, autrement dit qu'ils aient pris place entre les pionniers du nouvel esprit musical — auquel nous avons fait allusion — et les nouvelles générations montantes qui se sont épanouies dans l'entre-deux-guerres et occupent maintenant le terrain, monopolisant l'attention et l'intérêt du public. L'un des cas les plus singuliers qu'il convient de signaler et qui présente une certaine analogie avec celui de Charles Koechlin, est celui de Ghedini, qui a atteint un âge avancé et, après une longue période d'effacement, fut récemment exalté et élevé au rang de maître par un important groupe de jeunes. Jusqu'en 1936, ce fut un musicien aux tendances académiques doté d'un bon tempérament et pourvu d'une technique exceptionnelle. Mais c'était justement la technique qui bridait chez lui la fantaisie, de sorte que les pages qu'il écrivit alors ne révélaient aucune personnalité bien définie et trahissaient les influences les plus variées. C'est depuis cette date que l'on peut faire commencer, avec une approximation suffisante, la nouvelle manière de Ghedini qui, s'étant dégagé d'une technique particulière, affirme enfin son langage et sa personnalité poétique. Celle-ci est traduite surtout par certaines compositions symphoniques, parmi lesquelles le *Concerto dell' albatro* (*Concerto de l'albatros*, 1945) inspiré d'une page de *Moby Dick*, de H. Melville, a eu un remarquable succès : il s'agit d'une musique transparente et froide, d'où émane une suggestion mystérieuse résultant de l'habile emploi des timbres et de sonorités presque désincarnées. En outre, le compositeur ne dissimule pas une certaine veine romantique, que l'on retrouve parfois dans le choix des textes, dans une sorte de mysticisme et

de catholicisme laïque, éloigné de toute confession et exempt de tout dessein apologétique.

En ce qui concerne l'harmonie, on peut dire que Ghedini est un « indépendant », qu'il n'est lié à aucun système, quoiqu'il ait subi l'influence du polytonalisme et du dodécaphonisme : mais la structure de l'œuvre se recommande toujours chez lui par une polyphonie serrée et un contrepoint rigoureux, qui lui confèrent un caractère dans une certaine mesure semblable à celui de l'abstraitisme pictural contemporain (cf. *Architettura* pour orchestre) ou qui rappelle la musique instrumentale italienne (*Sette Ricercari* pour violon, violoncelle et piano, *Canzoni* pour orchestre), et surtout la musique de Gabrieli. À ce propos, il ne faut pas oublier que Ghedini est également l'auteur d'un certain nombre d'adaptations et de transcriptions d'œuvres anciennes.

Si nous considérons maintenant une génération plus récente, à laquelle appartiennent les musiciens nés dans le siècle, deux noms s'imposent : ceux de Luigi Dallapiccola et de Goffredo Petrassi, qui polarisent en quelque sorte l'essentiel des jeunes talents de la musique italienne (réserve faite pour quelques « isolés »). Sur les plans artistique et esthétique, Dallapiccola et Petrassi représentent deux conceptions nettement différentes et en un certain sens opposées.

DALLAPICCOLA

Luigi Dallapiccola, né en Istrie, alors que cette région de l'Adriatique orientale appartenait encore à l'Empire austro-hongrois, a subi au cours des premières années de son activité de compositeur l'influence de Gustav Mahler. Aujourd'hui, il doit être placé parmi les disciples les plus convaincus de Schönberg. L'acte de naissance de son dodécaphonisme porte une date éloignée : 1934 ; c'est celle du *Divertimento in quattro esercizi* pour soprano et cinq instruments. Dodécaphoniste chevronné, il utilise pourtant cette technique avec une indépendance qui est le propre des véritables personnalités artistiques. Que ce musicien est éloigné du climat moral et esthétique dans lequel s'est épanoui le langage « sériel » ! Ayant médité sur les possibilités

nouvelles que ce langage ouvrait, il s'est gardé de subordonner à celui-ci son tempérament propre, qui abhorre le décadentisme romantique et est davantage tourné vers un nouveau classicisme méditerranéen au sens où le concevait Busoni. Aux mains de Dallapiccola, le langage dodécaphonique est un instrument docile que l'auteur maîtrise pleinement et auquel il sait renoncer au besoin, en toute connaissance de cause (il existe de très larges fragments de ses œuvres où la stricte conformité à la « série » est abandonnée au profit de l'expression et de la variété : il suffirait de rappeler le ballet *Marsia* qui est l'une de ses plus brillantes réussites). En tant que musicien de théâtre, Dallapiccola a témoigné de bonnes qualités dramatiques, surtout dans la création d'atmosphères d'inquiétude et de cauchemar obtenues par des moyens assez simples et une habile exploitation du pouvoir suggestif des timbres (dans le *Volo di notte*, d'après *Vol de nuit* de Saint-Exupéry, qui pêche pourtant par une narration excessivement statique, et plus encore dans *il Prigioniero* (*le Prisonnier*) qui a permis un développement dramatique plus varié et riche en « suspense »). A l'aboutissement de ses heureuses réalisations a contribué l'écriture vocale aussi bien dans son acception monodique (voir les premières mesures des *Sex Carmina Alcaei*) que dans ses acceptions polyphoniques (voir les *Canti di prigionia* (*Chants de captivité*) qui est peut-être l'œuvre la plus importante qu'il ait écrite jusqu'à présent).

PETRASSI

Goffredo Petrassi est né la même année que Dallapiccola dans un petit village des environs de Rome. Ses premières œuvres traduisent déjà un esprit typiquement romain ainsi que celui du milieu dans lequel l'auteur a passé sa jeunesse : l'esprit des chœurs des basiliques romaines et des grandes pages de l'âge d'or de la polyphonie. Sa fantaisie créatrice se plaît aux amples formes architecturales dans lesquelles l'esprit du modernisme (l'esprit de Hindemith, par Casella, qui fut l'ami et le protecteur de Petrassi dès les débuts de celui-ci, et l'esprit de Stravinsky) anime et colore ses constructions monumentales. C'est en 1933 que le nom du musicien s'affirme valablement dans le domaine international avec la *Par-*

tita pour orchestre qui, par la cohérence du style, l'équilibre des parties, la solidité de la structure, est une œuvre plus que remarquable chez un auteur qui n'a pas encore atteint la trentaine. Mais un élément plus personnel se manifeste dans les compositions pour chœurs qui suivent : il s'agit d'un élément qui sort des profondeurs mêmes d'une âme d'artiste devant qui revit en permanence le prodige des grandes architectures romaines. De sorte que les pages instrumentales qu'il écrira par la suite resteront bien au-dessous du *Salmo IX* (*Psautne IX*) pour chœur et orchestre, du *Magnificat* et du *Coro di morti* (*Chœur des trépassés*), même si, dans ce dernier, les tendances classiques et païennes des vers de Leopardi sont entachées de romantisme par l'expression musicale. On sent que le chant vocal élimine le démon intellectualiste et moderniste, que l'on retrouve par contre dans les pages symphoniques. Mais, parmi ces dernières, l'adagio du *Concerto* pour orchestre mérite d'être signalé comme un instant de pur lyrisme contemplatif. Dans les derniers travaux de Pettrassi (notamment dans les deuxième et troisième *Concerti* pour orchestre, composés entre 1951 et 1953), l'on note une volonté inattendue de tirer également parti de formules et d'expédients qui confèrent apparemment au langage plus d'agilité et d'éclat et pourraient fort bien annoncer une nouvelle manière du jeune et actif compositeur.

LES COMPOSITEURS NOUVEAUX VENUS

Si nous voulions parler maintenant des compositeurs venus à la scène pendant les dix ou quinze dernières années, nous devrions citer quantité de noms, de sorte qu'une première discrimination serait fort malaisée. L'une des remarques que nous pouvons faire en considérant l'éventail musical de l'Italie contemporaine est celle-ci : parmi les nombreux musiciens dont les œuvres sont fréquemment présentées au public, il n'en est pas qui se distinguent de façon à pouvoir prendre indiscutablement figure et fonction de *leader*. Le groupe est néanmoins compact et nombreux : il est de taille à satisfaire ceux qui, sur le plan de la production, sont enclins à donner davantage de prix à un bon niveau moyen qu'à l'affirmation d'individualités exceptionnelles. Un « humus » bien fécondé constitue, en effet, la condi-

tion indispensable à l'épanouissement de ces personnalités qui portent la marque du génie et qui, d'ordinaire, ne sont pas reconnues comme telles par ceux qui ont assisté à leur naissance et à leurs premiers pas.

Parmi les compositeurs italiens les plus doués qui — selon la coutume — sont à classer parmi les « jeunes », nombreux sont ceux qui rendent hommage à la technique dodécaphonique dans un esprit de plus ou moins stricte observance. Le groupe des disciples les plus rigoristes comprend : Mario Peragallo, Riccardo Malipiero, Riccardo Nielsen, Camillo Togni, Luigi Nono. Par contre, Roman Vlad, Guido Turchi, Valentino Bucchi et Adone Zecchi me paraissent appartenir au groupe de ceux qui tendent à plus d'indépendance. Je placerais ensuite dans une catégorie à part Mario Zafred, Nino Rota et Vieri Tosatti.

Tous les disciples des théories de Schönberg sont des musiciens extrêmement aguerris du point de vue technique comme de la théorie. Leurs pages peuvent apparaître parfois comme issues du désir ou de la nécessité de soutenir l'une ou l'autre thèse, de résoudre tel ou tel autre problème (ce qui, comme on l'a souvent affirmé, est le résultat d'une équivoque qui fausse au départ la plupart des discussions sur l'art contemporain, de l'équivoque entre le langage en tant que moyen technique, grammatical, et le langage considéré en tant qu'expérience artistique). Chez les meilleurs on devine souvent une lutte intérieure pour reconnaître et atteindre le point de rencontre et d'équilibre entre la fantaisie qui déborde et le moyen technique le plus apte à traduire les sentiments : l'une et l'autre prenant le dessus à tour de rôle, les deux exigences ne parviennent jamais à se mêler intimement, à conférer une forme concrète, hors des généralités, aux impulsions profondes de la personnalité. Il résulte de tout cela qu'il est très difficile d'esquisser un tableau d'ensemble des tendances de ces compositeurs, que l'analyste trouve plongés dans une atmosphère particulière, égale et égalisatrice, qui tend à confondre leurs traits essentiels avec ceux de la production de chacun. Mieux vaut donc se borner à signaler les œuvres où reviennent le plus fréquemment les passages où les divergences auxquelles nous avons fait allusion sont heureusement surmontées.

De Mario Peragallo nous citerons le *Concerto* pour piano qui contient des fragments d'une haute puissance dramatique avec de remarquables et suggestifs effets sonores que nous retrouverons à un degré encore plus poussé, bien qu'avec une plus grande tendance à la virtuosité, dans le *Concerto* pour violon de 1954. De Riccardo Malipiero, esprit subtil et malicieux, je rappellerai une *Symphonie* à la structure solide et au large souffle (1949) et une *Cantata sacra* composée antérieurement sur des textes de sainte Catherine, que je considère comme l'une de ses meilleures œuvres. Nielsen se rappelle à mon souvenir avec une *Musica per archi* (*Musique pour cordes*, 1945) d'une facture assez poussée, plutôt que par des œuvres plus ambitieuses tel le monodrame *l'Incubo* (*le Cauchemar*, Venise, 1948). Roman Vlad, quoiqu'il ait fait ses études musicales à Rome, ne parvient pas à faire oublier son origine roumaine en ce sens que la veine romantique et dramatique est chez lui prédominante, même lorsque s'exerce plus subtilement le jeu de son intelligence singulière. En effet, son tempérament le conduit, parfois, à dépasser les limites du cadre fixé et à un certain déséquilibre. Il arrive néanmoins que ces travers constituent des éléments positifs, comme dans la cantate *Le ciel est vide*, sur des textes de Jean-Paul et de Gérard de Nerval, pour chœur et orchestre (1953). L'autre aspect de la fantaisie musicale de Vlad, qui se traduit par l'invention plaisante et légère, nous le reconnaitrons dans le *Divertimento* pour onze instruments (1948), ainsi que dans les nombreuses musiques de scène et de film qu'il a composées. Nous citerons enfin Guido Turchi, musicien solidement préparé et promis à un bel avenir, dont la fantaisie a tout d'abord subi l'influence de Bartok; nous rappellerons de lui la *Piccola musica notturna* (*Petite musique de nuit*), de 1954.

A l'extrême-droite de l'éventail, le Triestin Mario Zafred fait autorité. Ayant tout juste dépassé la trentaine, il a déjà à son actif un nombre imposant de compositions de grande envergure (cinq symphonies, des concertos pour flûte, pour violon, pour trio et pour orchestre, des quatuors à cordes, une *Elegia di Duino* pour chœur et orchestre, etc.). La musique de Zafred réalise en un sens le postulat de l'art conditionné par le milieu social, de l'art « engagé » : l'auteur veut être

compris d'un public non sophistiqué, bien que sa musique soit d'une facture extrêmement soignée; elle demeure à l'écart de toute forme expérimentale et ne dédaigne pas la mélodie nettement articulée, diatonique et expressive. Sans vouloir faire intervenir ici l'élément politique, nous pouvons affirmer qu'il y a une certaine affinité entre la poétique de Zafred et celle de Chostakovitch, quoique l'on trouve chez l'Italien plus de réserve et de mesure que chez son collègue russe.

Dans le domaine plus particulier de la musique d'opéra, on aurait tort de négliger le nom de Gian Carlo Menotti, déjà connu sur la scène internationale, et celui, plus modeste, de Vieri Tosatti. Même les détracteurs les plus acharnés de la musique de Menotti — et Dieu sait s'il en est, au moins autant qu'il y a de partisans non moins acharnés — admettent que le jeune compositeur italo-américain possède d'exceptionnelles qualités d'homme de théâtre, comme inventeur (dans les livrets qu'il écrit lui-même) de situations et d'instants dramatiques tels qu'il réussit à tenir le public en haleine, dans un état continu d'attente et de *suspense* d'un incontestable effet. Lorsqu'on admet cette orientation de l'œuvre de Menotti, il devient difficile de discuter de sa musique comme d'une chose à part, et il faut reconnaître que, dans sa forme parfois schématique et presque toujours essentiellement illustrative, elle s'adapte parfaitement aux scènes et aux moments dramatiques. Menotti a introduit dans ses livrets des situations et des faits divers de notre époque qui émeuvent le public de tous les pays, comme dans *le Consul*, qui est l'œuvre qui a eu jusqu'à présent le plus de succès, sans faire oublier le *Medium*, ni le précieux lever de rideau inspiré de *The Telephone*.

Le très jeune compositeur romain Vieri Tosatti est également plus sensible au spectacle qu'au fond musical. Avec *il Sistema della dolcezza* (*le Système de la douceur*) et surtout la *Partita a pugni* (*le Pugilat*), il a créé deux essais caractéristiques des possibilités qu'un jeune compositeur de l'ère atomique peut voir dans la survivance d'un spectacle d'opéra, dont les incarnations successives ont été tellement différentes au cours de trois siècles d'existence.

Guido M. GATTI.

BIBLIOGRAPHIE

- DE PAOLI, D., *La Crisi musicale italiana*, Milan, 1939.
- GATTI, G.M., *Musicisti moderni d'Italia e di fuori*, Bologne, 1925.
- JEAN-AUBRY, G., *La Musique et les nations*, Londres, 1922.
- MILA, M., *Cent' anni di musica moderna*, Milan, 1944.
- GATTI, G.M., *Ildebrando Pizzetti*, Milan, 1954.
- GAVAZZENI, G., *Tre studi su Pizzetti*, Milan, 1938.
- L'Opéra di G. Francesco Malipiero* con un' introduzione di G.M. GATTI, Treviso, 1952.
- PRUNIÈRES, H., *G.F. Malipiero*, « *Mercure de France* », Paris, mai 1919.
- Alfredo Casella*, a cura di F. D'AMICO et G.M. GATTI, Milan, 1958.
- BUSONI, F., *Scritti e pensieri sulla musica* a cura di LUIGI DALLAPICCOLA e G.M. GATTI, Milan, 1954.
- Ottorino Respighi*, dati biografici a cura di ELSA RESPIGHI, Milan, 1954.
- DELLA CORTE, A., *Ritratto di Franco Alfano*, Turin, 1936.
- D'AMICO, F., *Goffredo Petrassi*, Rome, 1942.
- WEISSMANN, J.S., *Goffredo Petrassi*, Milan, 1957.
- VLAD, R., *Luigi Dallapiccola*, Milan, 1957.

LA MUSIQUE EN ANGLETERRE

TRADITIONNELLEMENT insulaire, la musique britannique a été soumise, depuis le début du ^{xx}e siècle, à un nombre toujours croissant d'influences extérieures. Au commencement, ces influences se faisaient à peine sentir car elles ne s'exerçaient pour ainsi dire que par l'intermédiaire des salles de concert : leurs créateurs et leurs interprètes demeuraient des ombres distantes dans une lointaine Europe centrale. Par contre, il y a aujourd'hui un certain nombre de compositeurs qui ont quitté leur pays pour venir s'installer en Angleterre, non seulement pour y composer mais aussi pour y enseigner, et le fait même de leur présence dans ce pays a beaucoup contribué à vaincre toutes les résistances qui, auparavant, auraient pu empêcher qu'on acceptât de bon cœur leurs idéaux musicaux. Matyas Seiber, Berthold Goldschmidt, Franz Reizenstein, et, plus récemment, Andrzej Panufnik, sont parmi ceux qui ont fait de la vie musicale anglaise le cadre d'élection de leurs futures activités créatrices ; ils ont suivi l'exemple donné par Egon Wellesz qui, peu après 1930, quitta Vienne pour s'installer en Angleterre, demeurant avant tout un érudit, sans pour cela laisser diminuer son intérêt pour la composition. Gerald Finzi et Edmund Rubbra, malgré l'orthographe peu anglaise de leurs noms, sont tous les deux profondément anglais. Ils ont vu le jour et ont été élevés dans le pays qui nous a donné Elgar, Holst, Bax et Moeran.

La génération de compositeurs qui a reçu le meilleur enseignement académique a souvent recherché l'aide et les conseils des visiteurs éminents dont les méthodes de composition musicale incarnent ce qu'il y a de meilleur dans les traditions européennes. C'est ainsi que la technique dodécaphonique a plusieurs défenseurs ardents parmi ces jeunes compositeurs, tandis que d'autres ont préféré marcher sur les traces de Mahler, Hindemith, Bartok et Stravinsky. Il ne fait aucun doute que l'inté-

rêt intense pour la musique qui s'est développé pendant la guerre a eu beaucoup d'influence sur les compositeurs établis ou débutants. Cette impulsion nouvelle donnée à la composition, on la trouve dans une réorganisation des saisons de concerts, dans le sauvetage dramatique de l'Opéra de Covent Garden (qui faillit être transformé en salle de bal) et dans les encouragements prodigués aux œuvres nouvelles par la Troisième Chaîne de la B. B. C. Les retransmissions du festival de Cheltenham, consacré entièrement à la musique moderne, et les relais d'importantes créations aux festivals d'Edimbourg, King's Lynn et Aldeburgh, pour ne citer que quelques-uns des plus remarquables, ont redonné aux compositeurs un sentiment d'optimisme et de confiance en eux-mêmes. Des œuvres de moindre envergure comprenant de la musique de chambre, des pièces pour piano et des mélodies, ont été radiodiffusées de temps à autre dans une série de programmes intitulée « Musique nouvelle », et, bien que la Troisième Chaîne n'ait qu'un auditoire restreint mais fidèle, il est évident que cet encouragement sur le plan pratique a été une véritable aubaine pour bien des compositeurs de tous genres et de tous calibres.

L'opéra, toutefois, présentait des difficultés inévitables car, en Angleterre comme ailleurs, il faut reconnaître qu'un opéra est une forme très coûteuse de spectacle, et qu'il ne peut être monté si son succès est incertain. Malgré cela l'opéra a été de beaucoup le genre le plus important dans la musique anglaise d'après-guerre. Comme l'a fait remarquer récemment Sir William Walton, on peut très bien écrire la plus belle symphonie du monde et rester relativement inconnu. En revanche, dès qu'un opéra est mis en scène, le nom du compositeur devient célèbre d'un bout du monde à l'autre. Walton a eu maintes fois l'occasion de mettre cette opinion à l'épreuve. Son opéra *Troilus and Cressida* obtint un succès immédiat grâce à sa manière directe et à la forme traditionnelle de sa construction. La musique en est franchement lyrique, parfois franchement réaliste, et de toute évidence le compositeur n'a pas ménagé sa peine pour rendre la musique agréable aux chanteurs et au public. Sir Arthur Bliss a eu moins de chance avec *les Olympiens*, car si cette œuvre contient beaucoup de belle musique, il

lui manque certaines caractéristiques fondamentales de la tradition de l'opéra. Il en est pratiquement de même pour *Midsummer Marriage* (*le Mariage d'une nuit d'été*), de Michael Tippett, qui contient largement la matière de plusieurs symphonies, mais qui est malheureusement gâché par un thème difficile (de l'invention du compositeur) qui détourne l'attention des aspects visuels et auditifs de l'opéra. Une *Suite de danses*, jouée en public quelque temps avant la première représentation intégrale de l'opéra, nous a donné un avant-goût de la haute qualité qu'on pouvait attendre de la musique proprement dite.

Sur une note plus légère, Lennox Berkeley nous a donné un ravissant opéra dont le thème principal a été inspiré, peut-on dire, par l'art culinaire : *A Dinner Engagement*, (*Invitation à dîner*). Brève et précise, cette œuvre charmante contient beaucoup de mélodies fraîches et spontanées, pour lesquelles ce compositeur a un don qui est aussi visible dans un autre opéra, *Nelson*, œuvre plus sérieuse, presque épique, malgré l'usage justifiable qui y est fait des détails les plus romanesques de la carrière du célèbre amiral. Il y a un contraste analogue entre le léger et le sérieux de deux opéras récents d'Arthur Benjamin. Seul le premier de ces opéras, *Prima Donna*, a été représenté. Cette œuvre gaie et satirique contient toutes les trouvailles mélodiques que les nombreux admirateurs de Benjamin ont coutume d'attendre de lui. *A Tale of Two Cities* (*Un conte de deux villes*), d'après le roman de Charles Dickens, nous montre Benjamin sous un jour tout à fait différent, mais toujours parfaitement maître de ses moyens musicaux qui sont considérables, de telle sorte que le pathos et l'intensité du drame ressortent avec encore plus de netteté et de vigueur. Cet opéra a été radiodiffusé plusieurs fois en version intégrale, et il est à espérer qu'il sera un jour monté au théâtre.

De tous les compositeurs anglais d'opéra, le plus uniformément heureux et le plus prolifique est certainement Benjamin Britten, et son exemple a encouragé ses collègues, jeunes et vieux. Expérimentateur infatigable dans le domaine du grand opéra et de l'opéra de chambre, il a obtenu des succès notoires dans ces deux genres. *Peter Grimes* est le premier grand opéra anglais qui fut joué et reçut un accueil enthousiaste dans les théâtres du

continent. On peut en dire autant de *A Midsummer Night's Dream* (le Songe d'une nuit d'été) et de son opéra de chambre *The Rape of Lucretia* (le Viol de Lucrèce). *Albert Herring* nous montre le côté léger de la veine humoristique du talent de Britten et ces qualités jointes à sa sympathie naturelle pour les plaisirs de l'enfance sont en évidence dans *Let's make an Opera* (Faisons un opéra). Malheureusement, les deux opéras *Billy Budd* et *Gloriana* sont bien moins réussis que *Peter Grimes*.

D'autres opéras écrits récemment ont reçu des prix en 1951, au cours du festival de Grande-Bretagne, mais n'ont pas encore été représentés : *Deirdre of the Sorrows* (Deirdre des Douleurs), de Karl Rankl, *Wat Tyler*, d'Alan Bush, *Béatrice Cenci*, de Berthold Goldschmidt. Des représentations données par des troupes d'amateurs ont permis à un public considérable d'apprécier les œuvres de deux jeunes compositeurs : *The Man from Tuscany* (l'Homme de Toscane), d'Antony Hopkins, et *The Mayor of Casterbridge* (le Maire de Casterbridge), de Peter Tranchell.

Dans le domaine de la musique orchestrale, on compte des symphonies marquantes écrites par William Wordsworth, descendant du poète et compositeur au style coulant et mélodieux; par Humphrey Searle, qui, bien que partisan du dodécaphonisme, a su en faire une question purement personnelle et rester à l'écart des polémiques; par Richard Arnell, compositeur fécond et très doué, dont les tendances d'avant-garde ne sont pas outrées au point de le rendre incompréhensible pour un public moyen. John Gardner a surpris le public d'un récent festival de musique contemporaine à Cheltenham par une symphonie d'une construction originale mais solide, brillamment orchestrée et riche en trouvailles thématiques. Les œuvres de Peter Racine Fricker lui ont acquis, malgré sa jeunesse, une renommée internationale. Ses trois symphonies, et son oratorio *la Vision du Jugement*, d'une puissance sans concessions et d'une haute distinction, l'ont placé au premier rang des compositeurs anglais modernes. Son *Concerto pour alto*, écrit pour William Primrose, le fait apparaître sous un jour plus lyrique que ses symphonies, mais l'orchestration demeure à la fois inimitable et pleine de maîtrise.

La production symphonique de Malcolm Arnold est

plus facilement accessible. Il y fait preuve d'une grande habileté et d'une inspiration mélodique subtile et plaisante, se rapprochant ainsi d'un compositeur de la génération précédente, Gordon Jacob, dont les œuvres récentes comprennent d'excellents concertos pour piano, cor, hautbois et basson. Bliss a donné matière à penser aux violonistes avec un *Concerto* dédié à Alfredo Campoli, qui l'a créé, tandis que Rubbra, dans un style plus grave, a trouvé, tout comme Fricker, l'inspiration d'un *Concerto pour alto* dans le talent de Primrose. Les *Symphonies* de Rubbra témoignent d'une évolution constante, et contiennent beaucoup de musique sérieusement composée sinon toujours exprimée avec gravité. Si la qualité primordiale de Rubbra est sa faculté créatrice contrapuntique, son trait le plus attachant est la façon dont il réussit à exprimer la profondeur et l'intensité de ses émotions.

La *Spring Symphony* (*Symphonie du printemps*), de Benjamin Britten est un exercice dans le style symphonique postérieur à Mahler et, bien qu'elle soit très intéressante, elle a été éclipsée par ses deux récents opéras, *Gloriana* et *The Turn of the Screw* (*le Tour d'écrou*). Britten n'a pas écrit moins de quatorze partitions de films et, malgré le caractère éphémère de ces œuvres, il semble bien que ses *Variations sur un thème de Purcell*, utilisées dans *Instruments of the Orchestra* (*les Instruments de l'orchestre*), auront pendant longtemps encore une place de choix dans le domaine de l'enseignement par le son et l'image comme dans celui du spectacle. *A Ceremony of Carols* (*Cérémonie des cantiques*), de Britten, est un bel exemple du sens intuitif que possède ce compositeur des possibilités des effets choraux spéciaux et il en est de même (quoique à un degré moins marqué) de sa mise en musique du *Te Deum* et de *Rejoice in the Lamb*. De beaucoup plus subtile est la façon dont il traite la voix solo dans des œuvres de la qualité de sa *Serenade* pour ténor, cor et cordes; des *Sonnets of Michelangelo* (*Sonnets de Michel-Ange*) et des *English Folk-Songs* (*Chansons populaires anglaises*) : il a beaucoup d'affinités avec le folklore, bien que le caractère très anglais de son œuvre repose plutôt sur des moyens d'expression et des goûts historiques personnels (Purcell et la basse contrainte, par exemple) que sur l'exercice direct de sympathies musicales ethniques. Son sens de la déclamation est très développé

et très original et le place dans une catégorie à part. Une *Messe*, écrite pour le chœur de la cathédrale de Westminster révèle un aspect tout à fait nouveau de l'habileté de Britten.

Un des plus jeunes symphonistes est James Stevens, qui a obtenu récemment un prix de la Société Philharmonique Royale.

Ralph Vaughan Williams a charmé le public anglais avec sa *Cinquième Symphonie*, œuvre de caractère avant tout paisible, doux et optimiste. Vint ensuite sa *Sixième Symphonie*, qui commence par un cataclysme et se termine par une peinture horripilante du vide sidéral. Profondément émouvante, mais dans un sens tout différent, la *Sinfonia Antartica* a tiré ses thèmes et sa texture de la partition musicale d'un film sur l'Antarctique. C'est une symphonie d'un nouveau genre, liée à des concepts visuels, mais toutefois détachée de ceux-ci, et qui prouve sa vigueur dans son cadre nouveau. Le même compositeur, éternellement jeune, s'est efforcé d'étendre le répertoire de l'harmonica en écrivant une *Rhapsodie* pour cet instrument, et celui du tuba par un *Concerto*. Il y a également d'autres concertos d'une facture remarquable et très personnels : le *Concerto pour piano*, d'Alan Rawsthorne, et le *Concerto pour clarinette* de Gerald Finzi.

La musique de film a attiré plusieurs compositeurs britanniques de renom : William Alwyn, Anthony Hopkins, William Walton, Benjamin Frankel, John Veale et Gordon Jacob, ont tous écrit des partitions d'une valeur indiscutable, de caractère utilitaire certes mais bien écrites, et qui contiennent de la musique qui mérite une place dans un répertoire moins éphémère.

La musique de chambre est un genre que l'on pratique beaucoup moins activement qu'autrefois ; cependant des compositeurs continuent à faire de leur mieux dans une grande variété d'œuvres pour toutes sortes d'ensembles instrumentaux. Priaux Rainier, Alan Rawsthorne, Matyas Seiber, Arnold Cooke, Elizabeth Lutyens, Elizabeth Maconchy et Howard Ferguson représentent un groupe de compositeurs évolués dont les meilleures œuvres ont certainement droit à une place dans les concerts comme elles en ont une au programme des sociétés de musique de chambre. Un beau *Quatuor à cordes* de Herbert Murrill fait preuve d'affinités avec la France, tandis que

des œuvres de Wilfrid Mellers, Bernard Stevens et Peter Racine Fricker font sans cesse preuve de leur facilité à apporter des idées nouvelles à des styles et à des formes anciennes.

La musique chorale joue toujours un rôle important dans la vie musicale anglaise, et a pris un grand essor ces dernières années, grâce au *Hodie* de Vaughan Williams, grâce à Herbert Howells, dont l'*Hymnus Paradisi* et la *Missa Sabrinensis* représentent ce qu'il y a de mieux dans la tradition chorale anglaise, car ces œuvres succèdent en ligne directe aux grands oratorios d'Elgar; grâce aussi aux œuvres de l'envergure de l'*Apocalypse* d'Eugene Goossens, du *Stabat Mater* de Lennox Berkeley, de la *Missa in honorem Sancti Dominici*, de Rubbra, de la *Messe* d'Anthony Milner, de *The Hound of Heaven* (le Lévrier du ciel), de Maurice Jacobson et des cantates *The Sacred Dance* (la Danse sacrée) de Peter Crossley-Holland, et *Of Beasts* de David Cox.

Telles sont les principales tendances et personnalités de la vie musicale anglaise d'aujourd'hui. Si elles ne sont pas aussi variées qu'en Europe ou en Amérique, elles ont suffisamment de diversité pour encourager de jeunes talents, quelles que soient leurs aspirations. Cependant on n'y trouve aucun indice d'un extrémisme qui gaspille ses propres ressources à la recherche stérile d'un modernisme purement gratuit. Cet état de choses augure bien de l'avenir, et c'est l'avenir de la musique britannique qui est entre les mains de ces compositeurs et de tous ceux auxquels ils enseignent, ou qu'ils atteignent par d'autres moyens, s'efforçant de les convaincre que la récente renaissance de la musique en Angleterre est quelque chose de durable et non pas un phénomène passager.

Denis STEVENS.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHARACH, A. L., *British Music of our Time*, Londres, 1946.
 BLOM, E., *Music in England*, Londres, 1942.
 HARTOG, H., *European Music*, in « the Twentieth Century », New York, 1957.

L'ÉCOLE AMÉRICAINE

LES citoyens américains composent de la musique dans tous les styles connus. Par conséquent, on ne peut pas parler d'un style américain. Il n'y a même pas de style dominant dans notre musique classique, comme il y en a dans la musique populaire. De l'éclectisme post-romantique de Howard Hanson et de l'expressionnisme néo-classique d'Edward Burlingame Hill et de John Alden Carpenter, le néo-classicisme parisien de Walter Piston, le néo-classicisme romantisé de Roy Harris et de William Schuman, l'élégant néo-romantisme de Samuel Barber, le néo-romantisme sentimental de Douglas Moore, de Randall Thompson et de Henry Cowell, le modernisme germano-éclectique de Roger Sessions, le polytonalisme néo-primitif de Charles Ives, et le chromatisme extatique de Ruggles, jusqu'aux recherches de percussion et de rythme d'Edgar Varèse et de John Cage, nous avons tout ! Nous avons aussi, ou du moins, nous avons jusqu'à ces derniers temps, les célèbres atonalistes Schönberg et Krenek, et les maîtres néo-classiques Stravinsky et Hindemith. De plus, nous avons une gloire nationale en la personne d'Aaron Copland, qui combine si habilement, à la manière de Bartok, le sentiment populaire et les techniques néo-classiques que souvent les étrangers ne se rendent pas compte qu'il s'agit d'une musique américaine.

Et pourtant, toute cette musique est américaine, parce qu'elle est faite par des Américains. Si elle a des traits caractéristiques qui n'appartiennent qu'à ce continent, nos compositeurs en sont, pour une grande part, inconscients. Ces traits existent cependant, ils appartiennent aux compositeurs de toutes les écoles, aussi bien qu'à nos voisins sud-américains. Deux procédés typiques employés par les Américains sont le crescendo sans accellerando et un rythme de base constant de croches égales (qu'elles soient exprimées ou non). Ni l'un ni l'autre ne

sont connus des Européens, bien que pratiquement tous les Américains les considèrent comme chose établie. Il se peut qu'une étude plus approfondie de la musique américaine révèle d'autres caractéristiques. Mais il serait injuste d'exiger leur présence comme preuve d'américanisme musical. Tout Américain a le droit d'écrire de la musique selon ses désirs et capacités. Si les Européens commencent à voir l'école américaine sous un autre jour que celui du provincialisme le plus pur, comparé à Vienne et à Paris, s'ils voient en elle quelque chose de neuf, de frais, de réel, et d'un peu étrange, cette nouveauté n'est pas, chez nous, le monopole, ni même la spécialité d'un groupe quelconque. Elle n'est pas le fait des autochtones, ni des musiciens formés en Allemagne, ou influencés par les Français, ni des autodidactes, ni de ceux qui résident à New York ou qui furent élevés en Californie. Elle est dans l'air, et nous appartient à tous. C'est un ensemble de postulats fondamentaux si communs que tout le monde les accepte sans discussion. C'est pourquoi, bien qu'il n'y ait pas de style dominant dans la musique américaine, il existe, vue de loin (d'Europe par exemple), une école américaine.

Le sentiment national et les patriotismes locaux sont des sources d'interprétation qui en valent bien d'autres. On ne saurait, cependant, les juger plus nobles. Au mieux, ils sont simplement le sujet énoncé ou évident d'une œuvre. Une musique qui porte la vie en elle va toujours plus loin que l'énoncé de son sujet ou que la pensée de son auteur au moment où il l'a écrite. Personne ne devient compositeur américain par le seul fait de penser à l'Amérique en composant. Si cela était vrai, le charmant fox-trot *Adieu New York* de Georges Auric serait de la musique américaine et non française, et *The Road to Mandalay* de Walter Damrosch serait birman. Pour écrire de la musique américaine il suffit d'être américain et de composer à sa guise. Il y a un précédent et un modèle pour tous les genres. Et de toute façon, tout américanisme valable est la propriété de tout le monde.

Néanmoins, il est raisonnable de dire que la base de la pensée musicale américaine est une façon particulière de concevoir le rythme. Au-dessous de toute chose se continuent de courtes périodes, toutes d'articulation et

de scansion isochrones. Elles ne sont pas toujours énoncées mais on doit toujours les sous-entendre. Si pour une raison expressive quelconque, on en change temporairement le flot, elles doivent recommencer exactement comme avant, une fois l'altération expressive terminée. Afin de tout clarifier, tous les instruments, à cordes et à vent, doivent jouer avec une attaque nette et légèrement percutante. Il ne faut jamais sacrifier l'attaque au profit d'une belle sonorité, ni même pour la justesse d'une note, parce qu'elle est plus importante que l'une et l'autre. D'ailleurs, dès que le rythme est devenu régulier, la musique se joue d'elle-même; la hauteur et les sonorités s'adaptent automatiquement.

La musique populaire américaine a donné à l'art deux, peut-être trois, procédés expressifs d'une originalité absolue. L'un est une nouvelle forme de temps *rubato*, une manière d'articuler si librement une mélodie que sa scansion métrique ne concorde presque jamais avec celle de son accompagnement, celle-là jouissant d'une liberté rythmique très grande tandis que celui-ci demeure strictement mesuré. Un autre procédé typiquement américain consiste à jouer « *blue* », c'est-à-dire à donner l'expression mélodique en s'écartant constamment du diapason conventionnel, sans pour cela masquer ou contrarier l'harmonie fondamentale qui se maintient à la hauteur normale. L'observation simultanée de ces deux dichotomies, l'une métrique et l'autre tonale, donne au jeu le style connu sous le nom de *hot*. Et bien qu'il en existe des précédents dans le folklore et même dans les usages artistiques européens, le fait, pour nous, de l'avoir systématisé constitue un apport.

Un autre procédé par lequel notre musique populaire se différencie de la tradition européenne est le *crescendo* d'intensité (mentionné ci-dessus) sans accélération du tempo. Il se peut que Jean-Sébastien Bach ait joué de l'orgue sans accélérer les passages plus forts, mais il ne connaissait pas le *crescendo* d'intensité tel que nous le concevons aujourd'hui; il ne connaissait que des paliers d'intensité. Faire croître le son, par un passage rapide et sans heurts, de la plus grande douceur à la plus grande intensité et le ramener ensuite à son point de départ, est une invention romantique. L'on ne peut y arriver, même aujourd'hui, qu'avec un orchestre ou un chœur

assez nombreux, ou au piano ou à l'accordéon. C'est la nouveauté fondamentale du romantisme musical; le xix^e siècle inventa un style rythmique fluide, où l'on remplaça la métrique stricte par les pulsations, pour donner au *crescendo* prévu une apparence de spontanéité.

En Europe, le *crescendo* sans accélération est employé depuis longtemps pour suggérer le bruit des armées qui s'approchent et puis s'éloignent, sa régularité rythmique évoquant aisément la marche. Mais, à part cet emploi particulier, il est étranger à la pensée romantique. Si vous voulez vous amuser, essayez simplement de l'appliquer à Wagner, Chopin, Liszt, Brahms ou Beethoven, ou même à Debussy. Ces compositeurs demandent la souplesse de l'articulation rythmique. Et, bien que l'on puisse, dans une intention de rhétorique comme lorsqu'on approche de la péroraison, ralentir au lieu d'accélérer alors que le volume augmente, il ne convient évidemment pas, dans la musique européenne, d'exécuter un *crescendo* ou un *decrecendo* dont l'expression doit être subjective, sans *accelerando* ou *rallentando*.

Même en Europe le monde moderne a reconnu depuis longtemps le *crescendo* de rythme fixe comme une addition possible, en théorie au moins, à la dynamique de plans de la symphonie du xviii^e. Cependant les compositeurs européens ne s'en sont jamais servi (à ma connaissance) sauf dans un but spécifiquement évocateur. Aucun des trois crescendos les plus célèbres de la musique moderne n'est construit à la fois sur la continuité du son et la régularité du rythme. L'*Elektra* de Strauss, dont le ton continu s'élève en vagues du début à la fin, ne présuppose pas une métrique exacte. La Danse des Adolescents du *Sacre du printemps* de Stravinsky, et le *Boléro* de Ravel, présupposent une interprétation exacte au point de vue métrique, mais ce ne sont pas des œuvres subjectives, ni des crescendos tonalement constants. Elles sont aussi objectives et d'une dynamique aussi ordonnée que n'importe quelle fugue pour orgue de Bach.

Le *crescendo* parfaitement régulier est naturel et même inhérent à la pensée musicale américaine. Nos orchestres de théâtre l'exécutent sans hésitation ni embarras. Nos orchestrateurs populaires le demandent toujours et l'obtiennent. Nos compositeurs de symphonies

le demandent toujours et l'obtiennent rarement. Quant aux chefs d'orchestre formés en Europe et qui dirigent la plupart de nos ensembles symphoniques, ils ne le comprennent absolument pas. Très peu d'entre eux comprennent l'exactitude métrique sous quelque forme que ce soit. Néanmoins la musique américaine exige une exactitude métrique très grande, que certaines libertés momentanées ne font que souligner. Elle exige également beaucoup de crescendos. Tous deux se retrouvent très fréquemment dans la musique de Barber, Schuman, Piston, Hanson, Copland, Harris, Bernstein, Gershwin, Cowell, Sowerby, Randall Thompson et William Grant Still. Il s'agit bien là de deux procédés, et non de deux aspects du même procédé. La séparation de ces procédés est aussi caractéristique de la pensée musicale américaine que l'est notre emploi simultanée du mètre libre et du mètre strict, de la hauteur libre avec la hauteur stricte. Ces trois dichotomies sont la base de notre langage musical.

Écouter Howard Hanson ou Leonard Bernstein diriger de la musique américaine est un plaisir comparable à celui d'assister à un concert de musique française dirigée par Pierre Monteux ou d'entendre les œuvres de Mahler et de Bruckner interprétées par Bruno Walter. L'interprétation s'accorde avec l'écriture. Nos chefs étrangers ont donné au compositeur américain une chance d'entendre ses propres œuvres. De plus, ils ont créé dans le public une certaine tolérance envers la musique américaine, ou plutôt ils ont encouragé une tolérance qui a toujours existé. Mais ils ont créé aussi une certaine résistance qui n'existait pas ici avant l'invasion musicale des Allemands qui suivit la guerre civile. Cette résistance vient d'un manque complet d'adaptation au langage musical américain de la part des musiciens formés en Europe. Ils comprennent sa grammaire internationale, mais ils n'ont pas acquis son idiome et son accent.

Pour autant qu'ils soient conscients (et plusieurs le sont) qu'il existe un idiome et un accent, il est probable qu'ils les prennent pour de quelconques patois. Ils ne le sont en aucune façon; ils sont une contribution au langage musical universel, ce dont beaucoup d'Européens de l'après-guerre commencent à se douter. Depuis longtemps, la musique populaire américaine est admirée à

l'étranger, mais on ne fait que commencer à découvrir la musique américaine classique.

Aujourd'hui, la musique qui se fait aux États-Unis est presque la meilleure du monde. De tous les pays dont la musique passe les frontières, seule la France montre une rigueur plus grande, tant au point de vue du métier que de l'originalité. Ni l'Allemagne, ni l'Italie, ni la Russie, ni l'Angleterre, ni le Mexique, ni le Brésil ne produisent de la musique en quantité régulière, dont la qualité soit comparable à celle de l'école américaine. Et nous sommes une école. Non parce que je le dis, mais parce que nous possédons un vocabulaire qu'il suffit, me semble-t-il, de faire ressortir pour que chacun puisse reconnaître qu'il n'appartient qu'à nous.

Virgil THOMSON.

BIBLIOGRAPHIE

BERGER, A., *Aaron Copland*, Oxford University Press, New York, 1953. Analyses de ses principales œuvres de concert, très peu sur sa vie et ses œuvres scéniques.

BRODER, N., *Samuel Barber*, S. Schirmer, New York, 1954. Biographie critique.

CHASE, G., *America's Music*, Mc Graw Hill, New York, 1955. Histoire utile mais faible pour ce qui est des modernes.

COPLAND, A., *Our New Music*, Whittlesey House, New York, 1941. Explication des tendances du xx^e siècle, qui attire particulièrement l'attention sur les compositeurs américains.

COWELL, Henry et Sydney, *Charles Ives*, Oxford University Press, New York, 1954. La vie et les œuvres d'un compositeur important.

EWEN, David Ed., *American Composers Today*, H. W. Wilson, New York, 1949. Recueil de biographies.

Goss, M., *Modern Music-Makers*, E. P. Dutton, New York, 1952. Étude détaillée de trente-sept compositeurs américains.

HOWARD, J.T., et LYONS, J., *Our American Music*, 3^e éd. revue, Thomas Y. Crowell, New York, 1954. L'histoire classique de la musique américaine, avec chapitres supplémentaires sur la décade 1945-54.

MATTFIELD, J., *Variety Music Cavalcade*, Prentice Hall, New York, 1952. Une chronologie, 1620-1950, concernant surtout le chant populaire.

OVERMYER, G., *Famous American Composers*, Thomas Y. Crowell, New York, 1944. Documents biographiques presque introuvables sur des musiciens tels que Hopkinson, Mason et Gottschalk.

REIS, C.R., *Composers in America*, éd. revue, Macmillan, New York, 1947. Notes biographiques succinctes et listes d'œuvres de trois cent soixante compositeurs.

SCHREIBER, F.R., *William Schuman*, G. Schirmer, New York, 1954. Étude critique. Chapitres analytiques par Vincent Persichetti.

THOMSON, V., *The Musical Scene ; the Art of Judging Music*, Alfred A. Knopf, New York, 1945-48.

Music Right and Left, H. Holt, New York, 1951. Anthologies de la critique, 1940-1950.

LE DÉCLIN DE L'OPÉRETTE

Nous sommes bien loin, au moment où j'écris, du temps où une douzaine de salles de spectacle parisiennes étaient entièrement consacrées à la musique, opéra ou opéra-comique pour trois ou quatre d'entre elles, dont, bien entendu, les deux théâtres subventionnés par l'État (l'Académie impériale de musique et l'Opéra-Comique), le Théâtre-Lyrique auprès de ces deux théâtres officiels, les autres étant plus spécialement voués à la musique légère, à l'opérette. Ce genre, pour récent qu'il fût, puisqu'il ne date que du Second Empire et qu'il connut son âge d'or dès sa création avec Hervé et Offenbach, maintint alors constamment son succès. La confusion des genres aidant, il déborda; l'opérette força les portes de l'Opéra-Comique et du Théâtre-Lyrique, jusque-là fermées devant elle. Bien entendu, l'opérette conserva les salles qu'elle avait enrichies, les Bouffes-Parisiens, les Variétés, gagna le théâtre La Fayette, le théâtre des Champs-Élysées, les Folies-Marigny, l'Alcazar d'été, les Folies-Saint-Germain, etc. Les mœurs favorisaient sa vogue; Henry Roujon dans son étude sur *les Artistes et les amis des arts* considère que la date d'*Orphée aux Enfers* est capitale dans l'histoire de notre théâtre, car de ce jour-là, « la bouffonnerie lyrique fut un besoin de l'esprit parisien », qui, grâce aux Expositions universelles attirant à Paris une foule d'étrangers, devient l'esprit européen. Le fait est que la littérature du temps est pleine d'allusions à l'opérette. Nul n'ignore que le duc de Morny protège Offenbach. Ceci, assurément, ne veut pas dire que tout soit pour le mieux dans le meilleur des mondes de l'opérette, mais jugeant d'un point de vue purement musical, il est certain que, dans ce raz de marée de musique légère qui submerge le théâtre au dernier tiers du XIX^e siècle, les successeurs d'Offenbach, un Charles Lecocq, puis un Emmanuel Chabrier, puis un Reynaldo Hahn et un André Messager ont produit

d'excellents ouvrages. A Paris comme en province, l'opérette s'est honorablement maintenue fort longtemps, les signes de décadence ne s'étant manifestés qu'au début du ^{xx}e siècle, et étendus en nombre et en gravité après la guerre de 1914-1918.

Aujourd'hui que voyons-nous ?

Manifestement l'opérette, malgré quelques essais de rajeunissement plus ou moins heureux, paraît si gravement atteinte que certains la disent en voie de disparition et annoncent sa mort très prochaine.

Que penser de cela ?

Cherchons d'abord à apercevoir les causes du mal qui, s'il se prolongeait, serait en effet bientôt mortel.

L'opérette, comme tous les genres de musique, comme l'opéra, drame lyrique ou *opera giocoso*, obéit, comme tout ce qui vit, à la loi générale qui règle l'évolution des créations de l'esprit comme des créatures de chair. Mais l'évolution n'est pas seulement commandée, quand il s'agit du théâtre, par la nécessité de se renouveler selon l'esprit du jour : il est certain que les modes de l'esprit, comme les modes vestimentaires, se plient au goût du moment. Dans les changements qu'elle y constate, la postérité l'observe comme un miroir des mœurs ; elle y découvre une parenté parfois évidente, d'autres fois moins visible, mais cependant toujours certaine, entre les manifestations les plus diverses du goût. C'est dans les domaines les plus différents que l'on découvre ces courants subtils, réglant la diffusion des idées. On dit que ces idées sont dans l'air, qu'on les respire. Tous les philosophes qui ont traité les problèmes d'esthétique l'ont constaté : beaucoup d'analogies simultanées, en des domaines sans aucun lien, le montrent bien. Le « démodé », son temps de purgatoire accompli, devient le « style ». Certes, tout ne surnage pas : le pire, en général, tombe dans le gouffre de l'oubli, mais il en reste assez d'échantillons pour que nous puissions en juger. On sait de reste que bien des meubles précieux ont fait un long stage au grenier avant d'être achetés à très haut prix, à la Salle des Ventes ou chez les antiquaires, par de riches collectionneurs. N'en est-il pas de même des tableaux ? N'a-t-on pas exilé dans les réserves du Louvre des toiles de maîtres un moment prisées très fort, et puis un peu plus tard décriées, tandis que descendaient des

mêmes réserves d'autres toiles dont on redécouvrait le charme un long moment obscurci ?

Aux environs de 1910, il fut de bon goût de vitupérer l'opérette. Alors, ni Offenbach, ni Lecocq, ni aucun de leurs disciples ne trouvaient grâce devant Catulle Mendès qui, dans ses chroniques musicales du « Journal », combattait le genre périmé, désuet et néfaste, de l'opérette. Librettiste, il offrait à Chabrier le mauvais livret de *Gwendoline*, contrefaçon wagnérienne, pour guérir le pauvre ami de la tentation d'écrire une autre *Étoile*, un autre *Roi malgré lui*, d'autres partitions étincelantes d'une originalité qui en fait les plus purs joyaux de la musique légère...

Heureusement pour celle-ci, un *Messenger*, excellent musicien lui aussi, auteur de *la Basoche* (1890), de *Véronique* (1898), de *Fortunio* — ce chef-d'œuvre — (1907) continuait de penser différemment, et de la même main qui dirigeait à l'Opéra-Comique *Pelléas et Mélisande* à sa création, à l'Opéra la tétralogie de *l'Anneau*, *Tristan et Parsifal*, à la Société des Concerts les ouvertures et les symphonies de Beethoven, écrivait à ses heures de loisir *M. Beaucaire* et *Coup de roulis*...

Pendant la guerre, aux jours sombres de 1918, une opérette, *Phi-Phi*, obtenait un succès triomphal, dû à la grande habileté du librettiste Albert Willemetz et du compositeur Henri Christiné. Ils avaient su, non sans esprit, offrir aux affamés d'oubli, civils et militaires, un dérivatif à leurs soucis. Et la paix à peine signée, Vincent d'Indy n'hésitait pas à composer une opérette d'actualité : *le Rêve de Cinyras* — trois actes et cinq tableaux — créée, sur le théâtre de la Petite Scène, par Xavier de Courville qui en avait rapporté du front le sujet et l'esprit.

Tout semblait donc, à ce moment, donner tort aux prophéties de Catulle Mendès : on pouvait croire que l'opérette allait se renouveler normalement sans rompre rien, sans trahir son passé. En effet, de jeunes musiciens, auprès des survivants, un Reynaldo Hahn, un *Messenger*, assuraient « la relève », comme on aimait dire. Un Louis Beydts bientôt, avec *Moineau* qui rendait délicatement hommage à *Messenger*, un Roland-Manuel avec *Isabelle et Pantalon* montraient que l'opérette ne voulait pas mourir. Dans les années qui suivirent le traité de

paix, il semblait que de nouveaux débouchés étaient offerts à cette jeune génération : Mme Bériza créait un théâtre qui leur fut largement ouvert; Louis Masson ouvrait boulevard Rochechouart le Trianon-Lyrique où il accueillait la *Sylvie* de Fred Barlow auprès d'*Isabelle et Pantalon* de Roland-Manuel, de *la Belle de Hagnenau* de Maurice Fouret. Maurice Yvain joignait à une connaissance parfaite du « métier » une richesse d'invention qui, à partir de 1922, avec *Ta bouche*, lui valait des succès renouvelés par une dizaine d'ouvrages, maintenus jusqu'au *Corsaire noir*, créé en février 1958 à Marseille. Mais à la regarder de près, la liste de ces ouvrages montre déjà les dangers que doit affronter le compositeur pour se maintenir à l'affiche des théâtres : il lui faut de plus en plus découvrir des livrets permettant de donner à l'élément spectaculaire la part très large, sinon même essentielle.

Néanmoins, on voit des musiciens de haut renom, séduits par l'opérette, tenter d'infuser au genre un sang nouveau, un sang noble. Maurice Ravel, sur le merveilleux livret de Franc-Nohain, apporta au genre un pur chef-d'œuvre : *l'Heure espagnole* était digne de paraître à l'affiche de l'Opéra-Comique après sa création à Monte-Carlo; il ne fut nullement déplacé à l'Opéra, où Jacques Rouché le monta. Albert Roussel, après *Padmavâti* et *la Naissance de la lyre*, ne dédaigna pas non plus d'écrire une opérette, *le Testament de la tante Caroline*, qui fut créé à l'Opéra-Comique au moment où ce théâtre entraît dans une période désastreuse. Vers le même temps, au théâtre d'essai de l'Exposition internationale de 1937, Henry Barraud créait une série d'opérettes commandées à l'élite des jeunes musiciens français : on vit donc à la Comédie des Champs-Élysées, momentanément devenue scène lyrique, *la Véridique Histoire du docteur* de Maurice Thiriet, *la Poule noire* de Manuel Rosenthal, *la S. A. D. M. P.* (Société anonyme des messieurs prudents) de Louis Beydts, *Philippine* de Marcel Delannoy, *Vénitienne* de Jean Rivier, *les Invités* de Tibor Harsanyi, un ouvrage des plus curieux, et d'Henry Barraud lui-même la musique de scène pour *l'Âne et le Ruisseau* et *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset.

D'autres faits aussi, à peu près contemporains, pouvaient laisser croire que l'opérette, se renouvelant, sur-

monterait la crise et triompherait des obstacles amoncelés sur sa route : aux Bouffes-Parisiens, où jadis Offenbach avait régné, Arthur Honegger, sur un livret en trois actes d'Albert Willemetz, d'après le roman de Pierre Louys, avait donné le 12 décembre 1930 *le Roi Pausole* ; fort bien jouée par une troupe réunissant des artistes aimés du public, l'opérette nouvelle semblait promise à un succès pareil à celui de *Phi-Phi*. Musicalement, en effet, elle était supérieure à cet ouvrage et le livret n'était pas moins spirituel. L'accueil du public fut excellent, mais moins durable. Pourtant une reprise, également bien accueillie, maintint *le Roi Pausole* à l'affiche pendant plusieurs mois consécutifs. Pour l'Exposition de 1937, Arthur Honegger, qui avait collaboré avec Jacques Ibert et donné *l'Aiglon* à l'Opéra, écrivit avec le même musicien *les Petites Cardinal*, également sur un livret d'Albert Willemetz qui, cette fois, s'était adjoint P. Brach. L'opérette fut créée aux Bouffes-Parisiens avec une interprétation malheureusement insuffisante pour en assurer longtemps le maintien à l'affiche. Et ceci nous amène à constater l'un des symptômes importants d'un mal dont la musique légère, plus encore peut-être que la musique sérieuse, va maintenant souffrir : c'est de moins en moins la valeur musicale, la qualité de l'œuvre qui assurent la recette du théâtre, mais c'est de plus en plus la présence sur la scène d'une vedette pour laquelle un gros effort de publicité a été fait, un artiste qu'avec la complicité des producteurs de disques on a lancé comme un produit pharmaceutique, une eau minérale, un tissu nouveau... On ne va pas *entendre* de la musique, on va *voir* Mme Y... ou M. Z... dans un rôle taillé pour eux sur mesure, symptôme d'un état nouveau qui chaque jour se manifeste davantage : la tendance de l'élément visuel à empiéter sur ce qui était jusqu'alors le domaine du sens auditif, le domaine de la lecture, de la mémoire, de la réflexion, de l'intelligence. Les méthodes nouvelles d'éducation sont elles-mêmes fondées sur cette précellence de la vue ; sans doute acquiert-on plus vite les notions élémentaires, mais ce n'est point une raison pour négliger ce que l'esprit peut acquérir, peut étendre par l'exercice de la parole, par les anciennes méthodes qui développaient en même temps la mémoire auditive.

Ne nous étonnons donc pas de l'invasion du *show amé-*

ricain, du théâtre, comme le mot anglais l'indique, conçu pour la vue, pour la « montre », pour la parade. Le texte perd de plus en plus de son importance, et avec lui la musique, ravalée au rôle d'une sorte de sauce en conserve, propre à relever le goût de n'importe quel mets. A mesure que grandit la mise en scène, que s'élargit la part faite dans la collaboration chaque jour plus nombreuse que nécessite la création d'un grand spectacle, l'importance, ou du moins la valeur propre de la partition musicale tend à diminuer davantage. Que signifierait la finesse d'un livret comme ceux que Meilhac et Halévy fournissaient à Offenbach, à quoi bon l'accord d'une musique dont la malice non moins fine prolongeait le sens d'un mot suggestif, soulignait l'humour d'une réplique sans l'émousser, si l'ouvrage est joué devant un public de moins en moins prompt à saisir les allusions, trop ignorant aussi le plus souvent pour s'intéresser à des traits dont le piquant lui échappe ? Il faut de plus en plus de gros sel où suffisaient de légères épices. Et puis, il faut aussi tout un essaim de jolies filles savamment dévêtues pour corser le spectacle ; et l'opérette devenue *show* a plus que jamais besoin d'une musique qui en permet l'exhibition sur des rythmes de danses, ou de parade.

L'évolution de l'opérette suit exactement, en se modelant sur elle, l'évolution du cinéma. Elle s'adapte au goût d'une clientèle qu'il faut de plus en plus nombreuse pour amortir les frais énormes occasionnés par ces changements matériels. On pouvait monter à peu de frais (relativement) un ouvrage comme *la Périchole* ou *la Vie parisienne*, à moins encore *l'Étoile*, pour presque rien *Une éducation manquée* ; il faut des sommes considérables pour satisfaire les exigences d'une foule petit à petit habituée à retrouver au théâtre l'équivalent exact de ce qu'elle attend du cinéma.

C'est ainsi que l'opérette et la féerie se sont confondues, et cela eût été sans conséquence fâcheuse si, parallèlement, l'évolution des mœurs avait permis de conserver une clientèle aux deux ou trois théâtres comme les Variétés, les Bouffes-Parisiens et Marigny, naguère fiefs d'Offenbach, puis, plus près de nous, de Claude Terrasse, de Reynaldo Hahn, de Louis Beydts et de Maurice Yvain. Mais non : un phénomène comparable à un tassement

avait commencé de tout niveler. Finalement, il semble que la victoire de l'opérette à grand spectacle doive être bientôt définitive. Ce qui le fait redouter c'est que dans toute l'Europe il en va de même qu'à Paris. N'avons-nous pas vu en mai 1959, au théâtre des Nations (Sarah-Bernhardt), le Kosmische Opera de Berlin donner à Paris *les Contes d'Hoffmann* dans une mise en scène somptueuse, et même, dirait-on sans rien exagérer, admirable, si, pour la rendre possible, on n'avait modifié le livret, remplacé par du dialogue parlé maint récitatif, mainte page de la partition, taillant ici et là dans la musique à vif, avec l'insouciance que l'on apporte à la suppression de quelque détail totalement inutile, et qui fait longueur.

Symptôme alarmant et d'autant plus grave que beaucoup de spectateurs ne se sont point aperçus du sacrilège, que d'autres ont trouvé justifiées ces libertés prises envers la musique, puisque la réussite de la mise en scène les excusait pleinement à leurs yeux. Il importait bien peu qu'Offenbach eût entrepris cette partition dans le dessein d'atteindre plus haut que le genre auquel il s'était voué ne le lui avait permis jusqu'alors; il importait bien peu qu'il eût souhaité donner à l'opérette une valeur musicale égale à celle du *dramma giocoso* de Mozart, qu'en achevant l'orchestration, Offenbach disparu, Ernest Guiraud ait pris à cœur de réaliser ce vœu de son ami; rien n'avait compté : on n'avait plus songé qu'à faire passer sur la scène le Canale Grande de Venise, pour nous montrer des gondoles...

En même temps que l'on pouvait observer cette évolution, ou, pour mieux dire, cette rétrogradation de l'opérette, on constatait que la féerie à grand spectacle s'annexait une part d'héritage du genre en voie de disparition. La féerie absorbait, aussi bien pour l'établissement du scénario que pour l'écriture musicale de la partition, des procédés, des moyens de réalisation qui naguère encore étaient proprement ceux de l'opérette. Lorsque, par hasard généralement, l'œuvre nouvelle, montée pour durer toute une année, se révélait incapable de tenir l'affiche jusqu'au bout, on reprenait quelque œuvre du répertoire : cela se vit surtout à la Gaîté; parfois la présentation nouvelle ne se bornait pas à un rajeunissement de la mise en scène, à un développement de la figuration, à l'adjonction de ballets, de défilés, mais à des

modifications profondes, rapprochant les opérettes de l'ancien répertoire, des productions les plus nouvelles, importées en droite ligne de Broadway. La partition elle-même, si connue qu'elle fût, était, elle aussi, plus ou moins « rajeunie » par une orchestration qui la rapprochait de la musique de jazz. Les sourdines *wa-wa*, le *growl*, la part faite à la batterie auraient bien surpris Hervé, Lecocq ou Audran s'ils avaient pu assister à la reprise d'un de leurs ouvrages, ainsi remis à neuf au goût du jour. Liberté peut-être après tout explicable pour qui admet — la charade de *la Belle Hélène* servant d'exemple et d'excuse — tout rajeunissement du texte, par tous moyens, du moment qu'ils font rire.

Quelles raisons avaient, au milieu du xix^e siècle, fait le succès de l'opérette ? Le besoin de se détendre, à une époque où l'on vivait sans grand souci, en s'efforçant même de ne point songer au lendemain, où l'on croyait l'avenir assuré, la prospérité durable, où les classes dirigeantes et possédantes pensaient que la société bourgeoise était solidement constituée. Il y eut sous le Second Empire cette sorte d'euphorie toute pareille à l'insouciance des « années folles » qui suivirent la paix de 1919, et il y eut un même besoin de détente quelques années après la guerre de 1870-1871. Il y eut un même snobisme, qu'on n'appelait pas encore ainsi, bien que Thackeray eût lancé le mot depuis longtemps. C'est ce snobisme qui avait fait le succès de l'opérette à l'époque d'Hortense Schneider, qui fit le succès de Joséphine Baker et de la *Revue Nègre*, du *charleston* au siècle suivant. Tout change en apparence, car il est sûr que rien ne se reproduit identiquement à ce que l'on a vu déjà, puisque les conditions extérieures ont évolué. Il y a loin de la crino-line aux robes de Poiret, des fauteuils capitonnés Napoléon III au mobilier *modern style*, cela saute aux yeux, comme on dit, des moins clairs-voyants : mais les causes de ces fluctuations superficielles demeurent les mêmes au cours de l'histoire.

Que nous le voulions ou non, il nous faut bien subir les conséquences des bouleversements économiques engendrés par les deux grandes guerres ; ce qui jadis ne dépassait point les limites du territoire national retentit aujourd'hui d'un bout à l'autre du monde, et presque instantanément. On a parlé déjà de cette uniformité du

costume confectionné sur les mêmes patrons dans les deux continents : l'idéal est de produire à bas prix. Dans le rapport qu'il avait établi pour la Conférence internationale des Artistes, tenue à Venise en 1952, Arthur Honegger, signalant déjà le danger, établissait un *distinguo* d'importance : il rangeait parmi les fabricants de musique, producteurs d'ouvrages de consommation courante, fournisseurs des bals, restaurants, cabarets, boîtes de nuit, music-halls, cafés-concerts et autres lieux où l'on vient pour s'amuser, certains « auteurs d'opérettes à grand spectacle où l'art d'Euterpe ne joue qu'un rôle très accessoire ». Il reconnaissait qu'il n'attachait aucun sens péjoratif à ce terme de « fabricant », car il fallait souvent une grande sûreté de métier, beaucoup de talent et d'invention pour créer cette *Unterhaltungsmusik* ; mais qu'il fallait réserver le nom de compositeur aux créateurs d'une seconde catégorie de musique qui veulent avant tout faire œuvre d'art, exprimer une pensée, des émotions, se ranger à la suite des maîtres dans l'histoire musicale. Or, cette histoire ne comprend point uniquement les œuvres de musique sacrée, de musique sérieuse, etc. ; les œuvres légères, l'*opera buffa*, l'*opérette* y trouvent place. Le genre se renouvellera sans doute. L'histoire contemporaine nous montre en effet que les *retours* sont très souvent une source de rajeunissement, car ils n'impliquent nullement une imitation totale du passé.

La création, en 1961, au Théâtre National Populaire, de la comédie musicale *Loin de Rueil*, dont la partition signée de Maurice Jarre est écrite sur un livret tiré par R. Pillaudin du roman de Raymond Queneau, permet quelque optimisme. Qu'est en effet cet ouvrage ? Comédie lyrique, opérette, opéra bouffe ? Les mots importent peu : si large que soit, à première vue, le fossé qui sépare *Loin de Rueil* des premières opérettes d'Offenbach et d'Hervé, l'œuvre de 1961 est bien « dans la ligne » des ouvrages aujourd'hui centenaires : les modes ont changé, les goûts ont évolué, mais les différences, si profondes qu'elles semblent au premier coup d'œil, n'intéressent que la surface des œuvres, que les apparences. « Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde ! » chantait-on dans *la Belle Hélène*. Le monde n'a pas changé : il a toujours soif de nouveau. Mais se renouveler n'implique pas nécessairement une totale rupture avec le passé. Pour

le librettiste, il s'agit toujours de provoquer le rire par la cocasserie et l'imprévu des situations et des mots. Bergson nous a montré comment : c'est par une sorte de logique dans l'incohérence. Pour le musicien, la difficulté n'est pas moindre, mais le problème n'est point non plus insoluble. La partition de Maurice Jarre, si légère et charmante, si nouvelle et si traditionnelle (au meilleur sens du mot), répond pleinement à l'objet poursuivi. On a été surpris; on a discuté dans les couloirs, puis dans la presse. Le succès s'est maintenu.

Le mot de Verdi reste donc vrai : *Torniamo all'antico...* Le danger le plus grave vient de l'offensive menaçante des procédés industriels appliqués au domaine de l'art, de la « standardisation » qui permet de réduire les frais de fabrication puisque l'on produit en énorme quantité les objets de même modèle, coulés dans le même moule et vendus à des centaines de milliers d'exemplaires. La création artistique, restant un phénomène purement individuel, perd de ce fait tout intérêt, toute originalité dès qu'on prétend la plier à des nécessités commerciales. Ce qui fait la valeur universelle d'œuvres comme *Tristan et Isolde*, *Boris Godounov*, *Pelléas et Mélisande*, c'est qu'elles sont spécifiquement allemande, russe et française, qu'elles portent, incorporée à leur substance, comme un filigrane dans la pâte du papier, la marque personnelle de Wagner, de Moussorgsky, de Debussy.

René DUMESNIL.

MUSIQUE ÉLECTRONIQUE, EXPÉRIMENTALE ET CONCRÈTE

ON peut considérer que jusqu'à maintenant, quel que soit l'intérêt porté par les théoriciens de la musique ou par les compositeurs à certains problèmes d'acoustique, l'évolution de la musique s'est manifestée comme un processus logique de développement de l'écriture musicale caractérisée par les termes : mélodie, harmonie, rythme.

Toutefois, il faut reconnaître qu'à certaines époques les musiciens ont dû se pencher sur les problèmes d'acoustique, sous l'un des deux aspects traditionnels : constitution des gammes et lois harmoniques ; facture instrumentale. L'exemple de Rameau vient immédiatement à l'esprit, qui devait jeter les bases de l'harmonie théorique classique (théorie des renversements) à partir de l'étude des intervalles constitutifs de la gamme (dans laquelle il postule, notamment, l'identité des octaves). On pense également à cette question du « tempérament » des instruments à clavier, qui mêle intimement des problèmes d'acoustique théorique, de facture instrumentale et d'écriture musicale. Enfin il est évident que la substitution du piano-forte au clavecin devait engendrer des modifications profondes d'écriture dans la littérature pour le clavier.

Cependant les musiciens théoriciens ne faisaient appel à l'acoustique que pour justifier une théorie harmonique qui, elle-même, tentait une explication des faits harmoniques imposés par l'évolution de l'art musical. Un exemple caractéristique de ce comportement nous était encore tout dernièrement fourni par Edmond Costère dans son ouvrage *Lois et styles des harmonies musicales*. Le courant, si puissant encore, de la musique modale a dû son apparition et son développement à des réalités historiques et ethniques confluant avec un certain déve-

loppement de l'écriture musicale qui permettait l'exploitation de leur apport. Ce mouvement modal, de l'école Niedermeyer à Olivier Messiaen, aura bientôt cent ans. C'est seulement en 1954 qu'apparaît un ouvrage qui dresse la table synoptique de trois cent cinquante et une gammes de l'échelle par demi-tons et qui s'efforce de préciser les lois harmoniques qui déterminent ces diverses gammes. Or cet ouvrage s'appuie au départ sur des lois acoustiques qui sont celles de Rameau : postulat de l'identité des octaves et cette règle, dans la mesure des intervalles des harmoniques, que « le son est au son, comme la corde est à la corde ». Nous voyons là clairement la nature des rapports de l'acoustique et de la création musicale : il n'est fait appel à certaines données, limitées, de l'acoustique, que pour revêtir d'un appareil scientifique une connaissance du langage musical, de nature historique, présentée aussi rationnellement que possible. Nous ne connaissons qu'un cas où le théoricien acousticien ait devancé le compositeur. Vers 1870, A. de Bertha inventait deux gammes symétriques, caractérisées par la succession régulière $1/2$ ton - ton, ou l'inverse, que devait reprendre par la suite Olivier Messiaen sous le nom de modes à transpositions limitées.

Rameau lui-même, bien que réunissant en lui le créateur et le théoricien, n'échappe pas à cette constatation : sa démarche en tant que théoricien n'est qu'un essai de connaissance claire et synthétique des faits harmoniques de son époque dans laquelle il a su introduire un principe d'unité fécond (renversements). Mais il convient de noter que Rameau n'a développé de façon rationnelle ses idées sur l'harmonie que dans ses dernières communications à l'Académie des Sciences. Dans ses premiers ouvrages, il spéculait sur les nombres et ce n'est que vers la fin de sa vie qu'il fait œuvre véritable d'acousticien : « Je me plaçai le plus exactement possible dans l'état d'un homme qui n'aurait ni chanté, ni entendu de chant... Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière : je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'était pas *un* et que l'impression qu'il faisait sur moi était composée... »

Or, ce qui caractérise la musique électronique est la considération nouvelle accordée à l'acoustique fondamentale (étude du son) dans l'acte même de composer.

TERMINOLOGIE

Il convient tout d'abord de clarifier le terme « électronique ». Si l'abus du mot atomique a fait perdre toute espèce d'intérêt affectif à son emploi, il n'en va pas de même du mot électronique qui se pare d'un mystère où l'on mêle confusément le sentiment de danger social que peuvent représenter les engins téléguidés ou l'automatisme, au souvenir de courbes dérivées de complexes de sinusoïdes que la publicité accouple volontiers au mot.

Dans le domaine musical, il convient de dissocier ce qui est électronique de ce qui n'est qu'électrique : un orgue, s'il est mû par un moteur électrique ou si ses jeux sont commandés par des électro-aimants, n'est pas pour autant un orgue électronique. La poésie du timbre du vibraphone et l'obligation où se trouve l'exécutant de brancher une prise de courant pour le mettre en état de marche ne doivent pas faire classer cet instrument dans la famille des ondes électroniques. De même une guitare ne saurait être dite électronique parce qu'elle utilise un micro et un amplificateur ; à ce titre, combien de chanteurs électroniques n'aurions-nous pas déjà entendus ?

N'est électronique au sens strict, en musique, que ce qui fait appel à une source électronique (par exemple une lampe triode) pour produire des oscillations électriques qui seront transformées en vibrations mécano-acoustiques par le truchement d'une membrane (haut-parleur).

Chronologiquement sont d'abord apparus des instruments électroniques (lutherie électronique). Dans cette recherche se sont illustrés, en France, Hugoniot, Givélet, Bertrand, Pécharde, Martenot, Jenny. Les divers instruments imaginés utilisent une lampe comme générateur de son. Mais leurs constructeurs ont orienté leur fabrication vers une facture instrumentale traditionnelle. Dans l'orgue électronique, la lampe est substituée au tuyau et le résultat sonore obtenu se veut identique à celui de l'orgue pneumatique. M. Martenot et G. Jenny

ont doté leurs instruments de possibilités expressives nouvelles enrichissant considérablement la palette orchestrale, cependant la nouveauté de la couleur sonore, des effets obtenus, n'est pas allée jusqu'à faire éclater la notion de facture instrumentale, comme cela s'est produit dans le cas de la « musique concrète » et de la « musique électronique ».

Les travaux de recherche combinée d'ingénieurs et de musiciens ont porté depuis 1945 sur les possibilités d'utilisation du matériel électro-acoustique des installations de Radiodiffusion à des fins artistiques, et c'est ainsi que sont apparus, à Paris le Studio de Musique concrète, à Cologne le Studio de Musique électronique. La musique concrète ne saurait être appelée électronique au sens strict, car la matière sonore qu'elle utilise ne tire pas son origine, à quelques exceptions près, d'un oscillateur électronique, mais d'un enregistrement quelconque, musical ou non musical, naturel ou artificiel. Cependant les nombreuses manipulations que subissent ces enregistrements premiers leur confèrent des caractéristiques qui permettent, au-delà des querelles d'écoles, de classer la musique concrète dans le groupe plus général de musique électronique. Tout aussi bien, musique concrète et musique électronique, par des moyens différents, posent à la base de leurs recherches et de leurs réalisations l'étude du son, le plus complexe (Paris), ou le plus pur (Cologne), et les résultats des analyses ainsi poursuivies viennent s'intégrer dans des œuvres, non comme une parure nouvelle d'une pensée musicale indépendante, mais en tant qu'élément de composition.

DU DIAPASON A LA LAMPE TRIODE

Périodiquement les instrumentistes d'orchestre sont pris d'une sorte de fièvre qui consiste à se passionner pour la hauteur du diapason. Les cordes veulent un diapason élevé (440) qui donne plus de brillant à leur instrument; les bois, placés dans l'obligation de « chauffer » leur instrument, ne peuvent adopter celui-ci sans difficultés. Le chiffre que l'on attaque ou que l'on défend avec acharnement représente le nombre de vibra-

tions par seconde du diapason, soit encore sa fréquence. Cet instrument, ainsi que le piano ou le xylophone, voit l'intensité du son qu'il produit décroître rapidement. Il est caractérisé par un « mouvement vibratoire amorti », semblable en cela à un pendule que l'on écarte de sa position d'équilibre et qui, peu à peu, retrouve cette position (*fig. 1 a*). Dans un tel mouvement vibratoire, la fréquence des vibrations (hauteur du son) ne varie pas, mais seulement leur amplitude (intensité).

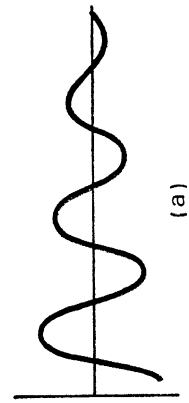
On observe en électricité des phénomènes semblables. C'est ainsi qu'un condensateur, dans certaines conditions, ne se décharge pas de façon continue : il passe successivement par des états de décharge et de recharge tendant vers 0. Une telle oscillation peut être relevée dans un circuit oscillant caractérisé par une self et un condensateur montés en parallèle. Ce circuit oscillant selon le rapport qui lie la self au condensateur vibre selon une certaine fréquence (*fig. 1 b*).

Si tout un groupe d'instruments est caractérisé par un mouvement vibratoire amorti, il en est d'autres dont le son a une intensité soutenue. Un violon, par exemple, — bien que dans le cas du *pizzicato* il présente un mouvement vibratoire amorti — a généralement ses vibrations entretenues par le frottement de l'archet enduit de collophane. Ce qui se passe pour le violon est en quelque sorte semblable à ce qu'on peut constater dans une horloge : le balancier, s'il était laissé à lui-même, devrait parcourir la trajectoire d'un mouvement vibratoire amorti. Mais par le mécanisme d'échappement, on communique au balancier, au moment voulu et dans un sens défini, une légère impulsion qui entretient l'état d'oscillation. Nous avons alors une oscillation entretenue (*fig. 1 c*).

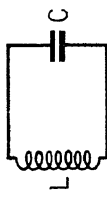
En électronique on peut également transformer un mouvement vibratoire amorti en mouvement vibratoire entretenu. C'est là une des fonctions (fonction oscillatrice) de la lampe triode. Le mécanisme en est simple, mais peut-être est-il prudent de rappeler quelques notions, d'ordre technique, élémentaires.

IONISATION

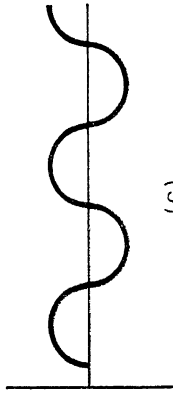
Un atome est constitué d'un noyau central à charge résultante positive (+) et de corpuscules périphériques



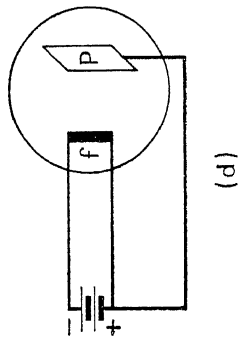
(a)



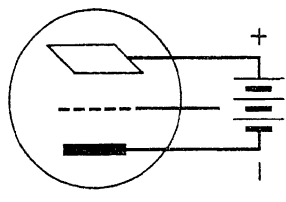
(b)



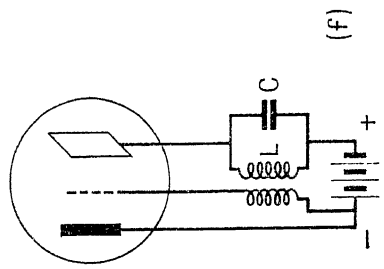
(c)



(d)



(e)



(f)

FIG. 1.

appelés électrons planétaires portant une charge négative (—). Les électrons se répartissent par couches autour du noyau. C'est du nombre des électrons de la couche extérieure de l'atome que dépendent les propriétés chimiques, optiques et électriques des corps. Les corps dont les atomes ont une couche extérieure d'un électron ont tendance à perdre celui-ci et à devenir des ions positifs. Il y a ionisation d'un gaz lorsqu'il y a libération d'électrons des atomes qui constituent les molécules du gaz considéré. Un gaz ionisé devient conducteur d'électricité.

EFFET EDISON

Il existe divers moyens d'ionisation : par choc, par substance radio-active, par corps incandescents. C'est ainsi que l'air est ionisé au voisinage de métaux chauffés au rouge. A partir de là, Edison devait tenter l'expérience consistant à placer une plaque métallique à l'intérieur d'une ampoule à incandescence (*fig. 1 d*). Il découvrait ainsi la lampe à deux électrodes (électrode froide, plaque ou anode reliée à la borne positive de la source chauffante; l'électrode chaude, filament ou cathode). Sous l'effet de l'incandescence, l'espace filament-plaque, ionisé, devient conducteur, des électrons (négatifs) s'échappant du filament et étant attirés par la plaque (positive). Le courant ne peut traverser l'espace *f p* que si la plaque est positive par rapport au filament. Cette caractéristique de la lampe à deux électrodes (diode) l'a fait utiliser comme redresseur de courant ou détectrice.

TRIODE

Lee de Forest imagina d'adjoindre à ce dispositif une troisième électrode : la grille. La diode était ainsi transformée en triode et devenait apte à remplir trois fonctions : détection, amplification, génération d'oscillations. Soit une diode. Supposons fixe le chauffage de la cathode (filament) et la tension de l'anode (plaque). Introduisons une grille dont nous ferons varier la tension. Si la grille est très négative par rapport au filament, les électrons (—) émis par celui-ci seront repoussés et ne pourront atteindre la plaque; il n'y aura pas de courant

dans le circuit plaque. Si la grille est légèrement négative, un certain nombre d'électrons passeront et le courant sera établi. Si la grille devient positive, le courant passera. (Dans la fig. 1 e, la grille est légèrement négative.)

Nous avons vu qu'il existe des circuits oscillants fournissant des oscillations amorties. La lampe triode permet de transformer ces oscillations amorties en oscillations entretenues. Soit un circuit oscillant relié à la plaque d'une triode (fig. 1 f). Ce circuit a un certain équilibre électrique que l'on peut déplacer en allumant le filament f et en appliquant une tension à la plaque P. L'espace filament-plaque (f p) devient conducteur. Un courant parcourt la self L et le circuit L C. Cette oscillation aurait tendance à s'amortir si une impulsion nouvelle ne venait entretenir les oscillations dans L C. Pour cela, il faut qu'au moment voulu un courant traverse L qui compense l'amortissement. Il faut donc établir une variation périodique de courant traversant L. Il suffit pour cela d'agir sur la conductibilité de l'espace f p, ce qui s'obtient en faisant varier le potentiel de la grille. Pour obtenir cette variation au moment opportun, on relie la grille à une self couplée à L de façon que, par induction, les variations de tension du circuit plaque déterminent une variation plus faible et inverse du circuit grille. A l'image d'un instrument de musique (violon) qui obtient un son soutenu (oscillation entretenue) par le moyen d'une corde vibrant sous l'action d'un archet, la lampe triode permet l'obtention d'une oscillation électrique entretenue dans un circuit oscillant par le moyen de l'action combinée de la grille et du circuit plaque. L'oscillation résultante a sa fréquence (que l'on peut rendre audible par haut-parleur) déterminée par celle du circuit oscillant. Or on peut faire varier cette dernière en agissant sur le condensateur C. On obtient ainsi un générateur d'ondes entretenues appelé hétérodyne.

LUTHERIE ELECTRONIQUE : LE MARTENOT

Décrire tous les instruments électroniques qui ont pu exister déjà ou qui pourront être créés demain serait fastidieux. Nous nous bornerons à comparer deux

types d'instruments dans deux réalisations françaises : le Martenot, l'Ondioline. Miroir de leurs auteurs, ces deux instruments pourraient être caractérisés, l'un par une plus grande richesse de possibilités expressives, une plus grande musicalité, l'autre par une plus grande possibilité de développement sur le plan électronique. L'un innove davantage sur le plan musical, l'autre s'assujettit plus étroitement aux données de la facture instrumentale traditionnelle et en pousse plus loin l'analyse. En d'autres termes, l'un est le fait d'un musicien séduit par les possibilités de l'électronique, l'autre celui d'un ingénieur penché sur la réalité musicale dont il veut démontrer les mécanismes subtils afin de s'en rendre maître. Les deux instruments partent d'un montage initial distinct.

M. Martenot, après Hugoniot et Theremin, a utilisé le phénomène de battement entre deux ondes de haute fréquence pour produire une fréquence différentielle audible. Un organier, pour accorder à l'unisson des tuyaux de jeux différents, se sert de la méthode du battement : l'un des tuyaux émettant un son fixe, il accorde le second en serrant de plus en plus l'intervalle séparant les deux sons. Au-delà de la seconde mineure, il arrive un moment où cessent d'être perçus deux sons distincts; on n'entend plus qu'un seul son accompagné de battements très rapides d'abord, puis de plus en plus lents. Lorsque le battement a disparu, l'unisson est atteint. Un phénomène de même nature, mais distinct d'apparence, peut être perçu sur un harmonium, où deux sons émis simultanément en engendrent un troisième, plus faible et plus grave. Par exemple *la* 3 (435 oscillations) et *ré* 4 (580) engendrent *ré* 2 (145) qui représente la différence entre 580 et 435. Il s'agit là d'un cas particulier des lois régissant les ondes lorsqu'elles se superposent, lorsqu'il y a entre elles des interférences. Soient deux ondes *a* et *b* (*fig. 2*). De leur interférence résulte une troisième onde, *c*, dont le tracé sera fourni par la somme algébrique des élongations e_1, e'_1, \dots des deux premières. La courbe *c* présente une série de renforcements ou de diminutions dont l'enveloppe présente le caractère d'une onde nouvelle *d*, de fréquence et d'amplitude moindres et qui, selon que sa fréquence est inférieure ou supérieure à 20 périodes,

est perçue comme battement ou comme son différentiel.

Ce phénomène de battement est celui utilisé dans les instruments électroniques imaginés par Hugoniot et Theremin, repris et perfectionné par M. Martenot. Ces instruments sont constitués par deux éléments : émission, réception. Deux triodes montées en oscillatrices émettent des courants alternatifs de fréquence élevée (haute fréquence). L'une a une fréquence fixe,

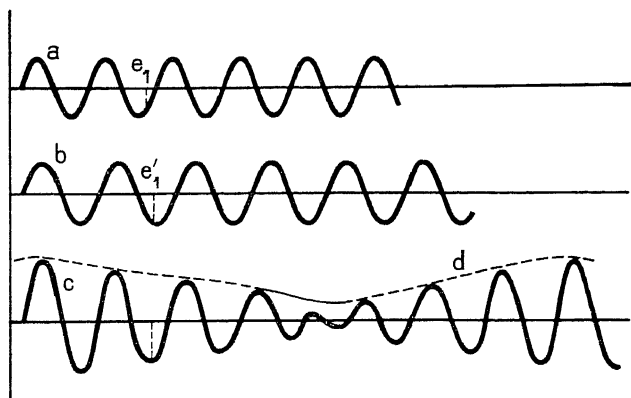


FIG. 2.

par exemple 300 000, l'autre une fréquence variable (par action sur le condensateur C_2), par exemple 300 580. Nous nous trouverons en présence de trois ondes : l'une de 300 000 périodes, l'autre de 300 580, enfin une onde résultant de la différence des deux autres, soit 580. Cette onde doit être détectée. On utilise à cette fin une triode montée en détectrice qui ne laisse passer que l'onde différentielle (*fig. 3*). Theremin agissait sur le condensateur variable C_2 au moyen d'une antenne qui, avec le corps de l'instrumentiste, constituait un condensateur de faible valeur réagissant sur C_2 . Les variations du son étaient produites par des déplacements de la main. Un tel instrument ne pouvait être utilisé que pour des expérimentations ou des démonstrations spectaculaires. Le Martenot, au contraire, répond à

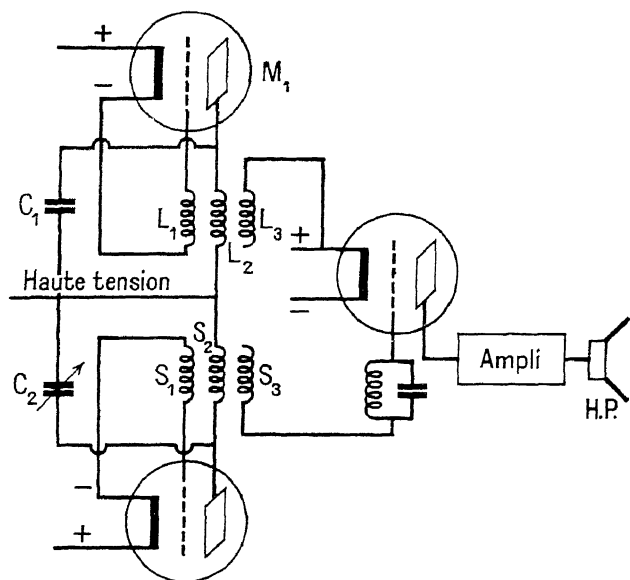


FIG. 3.

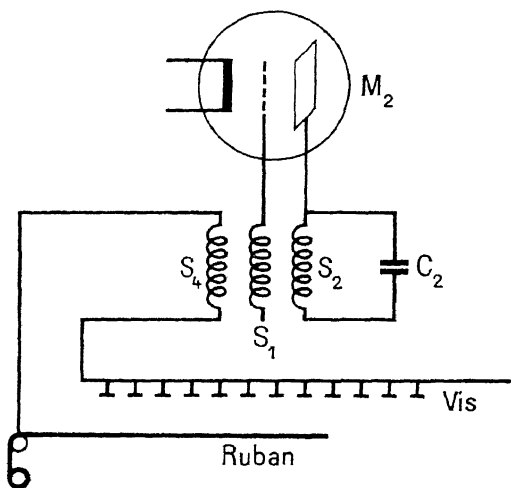


FIG. 4.

toutes les exigences d'emploi d'un instrument normal (*fig. 4*). Il ne diffère en son schéma théorique de l'appareil de Theremin que par un point, essentiel : la variation de fréquence est obtenue par le dispositif suivant : une self S_4 est couplée de façon variable avec la self de grille S_1 de la lampe M_2 . Aux bornes de S_4 est connecté un condensateur variable dont les armatures sont constituées par les têtes d'une série de vis fixées sur une barre en laiton et un ruban métallique. A chaque position du ruban correspond une certaine valeur pour le condensateur ainsi constitué, d'où un certain réglage des oscillations de la lampe M_2 .

Le son résultant des appareils électroniques de ce type est dit « sinusoïdal ». Proche de celui de la flûte, il est dépourvu d'harmoniques. Or on sait que le dosage des harmoniques est un des éléments déterminants d'un timbre. Les électriciens connaissent bien ce problème des harmoniques parasites qui prennent naissance aux divers étages d'une amplification. Ils cherchent à éliminer ces harmoniques. Le Martenot, au contraire, utilise ces imperfections du matériel électronique pour les introduire et rendre diverse la courbe du son sinusoïdal qu'il produit au départ. Les lois d'interférence de deux ondes jouent de nouveau (somme algébrique des élongations) et l'on obtient, par exemple, pour l'adjonction du premier harmonique, avec une amplitude égale à la moitié de celle de l'onde fondamentale, la courbe donnée à la figure 5.

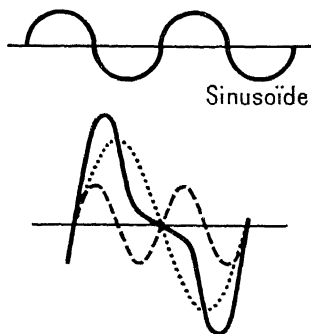
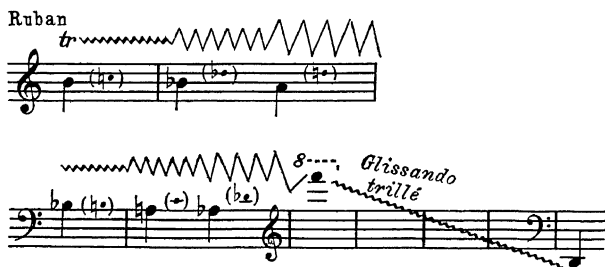


FIG. 5.

De l'adjonction de ces harmoniques résulte une couleur du son différente, un « timbre » différent qui peut s'apparenter à celui de tel ou tel instrument de l'orchestre ou être entièrement nouveau. Cette première gamme de sonorités se trouve singulièrement enrichie

par l'adjonction de divers haut-parleurs de type original tel le « métallique » ou la « palme » qui introduisent l'un des résonances métalliques, l'autre un effet d'espace, d'ambiance, d'une intense poésie. La matière sonore ainsi obtenue doit être rendue expressive, c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir être modelée par l'imagination et la volonté de l'interprète. La hauteur du son peut être obtenue soit par un clavier, semblable à celui du piano et de même étendue et dont chaque intervalle peut donner à volonté le $\frac{1}{2}$ ou le $\frac{1}{4}$ de ton, soit par un ruban qui permet à l'interprète de faire lui-même le son. Avec le ruban le son glisse d'une note à l'autre, mais l'effet de glissement, si on le désire, peut être rendu à peine perceptible. Le clavier, léger, peut se déplacer latéralement, ce qui permet un *vibrato* de fréquence, que l'on retrouve sur le ruban. L'intensité du son est commandée par une touche (rhéostat) extrêmement sensible, qui permet toute la diversité de toucher désirable (louré, staccato). La très grande sensibilité de cette manette exige de l'instrumentiste un contrôle de soi qui ne le cède en rien à celui qui s'impose au pianiste ou au violoniste. La pratique du Martenot nécessite moins de travail technique que la plupart des autres instruments, il requiert par contre une culture musicale générale plus poussée. Tous les compositeurs français ont employé le Martenot et de nombreux concertos ont déjà été écrits pour cet instrument (Landowski, Jolivet, etc.). Messiaen l'a utilisé dans chacune de ses œuvres orchestrales. Citons, extrait des *Petites Liturgies*, cet emploi caractéristique des ondes Martenot :



Ex. 1.

LUTHERIE ÉLECTRONIQUE : ONDIOLINE

G. Jenny, dès le début de ses recherches, s'est efforcé d'éliminer la partie haute fréquence que nécessite le montage Theremin-Martenot. Il lui fallut pour cela renoncer à la méthode des battements et reprendre le problème à son point de départ, la lampe triode de Lee de Forest. Il devait adopter comme générateur un « multivibrateur », sorte d'hétérodyne à deux lampes, qui a la double caractéristique de pouvoir être réglé sur des fréquences variant de 1 à 100 000 périodes par seconde (donc, directement sur les fréquences audibles qui s'échelonnent entre 16 et 30 000 périodes) et de fournir une oscillation très riche en harmoniques, que l'on peut repérer jusqu'à la 50^e.

Dans l'ondioline, les variations de hauteur du son sont obtenues à la fois en fragmentant la résistance R_{g2} et en agissant sur le condensateur C . Cette dissociation s'explique par le fait : 1) que l'ondioline n'est dotée que d'un clavier de trois octaves qui diminue notablement l'encombrement de l'instrument; 2) qu'une manette permet plusieurs transpositions d'octave de telle sorte qu'on peut couvrir en réalité huit octaves. La fragmentation de la résistance R_{g2} en liaison avec chacune des touches du clavier permet d'obtenir toute une série d'intervalles (qui sont d'un demi-ton dans l'appareil usuel, mais qu'on pourrait très facilement modifier pour obtenir n'importe quel intervalle désiré). Le condensateur C , par contre, est fragmenté en plusieurs condensateurs (C_1 , C_2 etc.) qui permettent les transpositions d'octave (fig. 7).

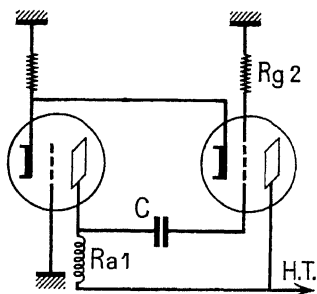


FIG. 6.

La très grande richesse en harmoniques de l'oscillation fournie par le multivibrateur permet de varier les dosages des harmoniques, non par addition comme dans le cas de Martenot, mais par soustraction (filtres) ou dosage (résonateurs). Ce point est capital car il permet d'adapter l'instrument à n'importe quel amplificateur, l'action des filtres et des résonateurs étant préalable

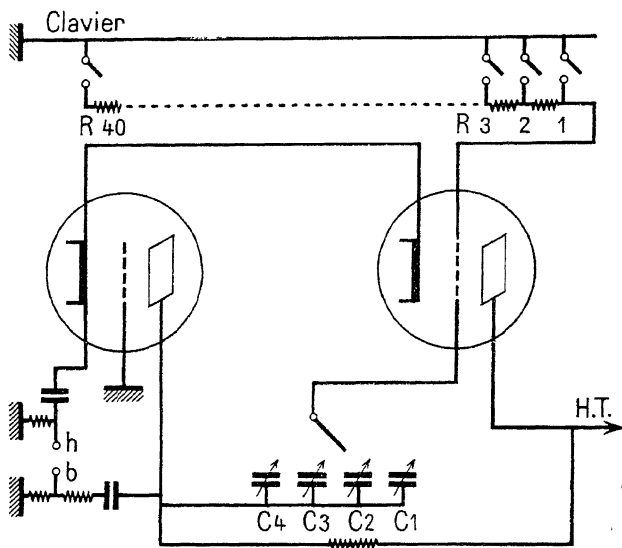


FIG. 7.

à l'amplification. Nous avons connu une ondioline de laboratoire qui permettait un dosage d'harmoniques réglable à volonté. Des nécessités pratiques ont déterminé G. Jenny à choisir un certain nombre de circuits sélecteurs de timbres établis une fois pour toutes, qui peuvent d'ailleurs se combiner entre eux de sorte qu'on peut obtenir à peu près tous les timbres des instruments d'orchestre.

Cette similitude, approchée parfois, mais parfois étonnante, des timbres de l'orchestre et de ceux fournis par l'ondioline, a incité G. Jenny à approfondir les

composantes d'un son musical. Nous reviendrons sur cette étude à propos de la musique concrète, disons simplement ici que le timbre d'un instrument n'est pas seulement caractérisé par un dosage d'harmoniques, mais par quantité d'autres facteurs, dont les caractéristiques d'attaque.

L'originalité principale de l'ondioline sur les instruments d'onde antérieurs est d'avoir dissocié, dans la production du son, intensité et attaque. L'ondioline est donc munie d'un système (genouillère, pédale, potentiomètre) permettant de régler l'intensité. En outre le clavier (qui, en se déplaçant latéralement, agit sur un condensateur qui détermine un vibrato de fréquence semblable à celui du Martenot) permet une attaque progressive du son en fonction de l'enfoncement et de la rapidité d'enfoncement de la touche. En s'abaissant, la touche établit un contact avec une barre métallique. Ce contact détermine l'oscillation correspondant à la note abaissée, qui arrive en E. Là le courant doit passer par une palette solidaire de la barre métallique qui s'abaisse avec elle sous l'action de la touche, avant de rejoindre E'. Le système E-palette-E' est un double condensateur. Plus la couche d'air qui les sépare diminue, plus l'intensité augmente. Au moment où s'établit le contact E-palette-E', se produit un phénomène de distorsion.

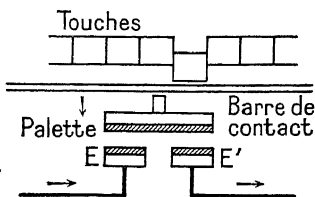


FIG. 8.

Cette évolution de l'établissement d'un son jusqu'à un régime permanent est très semblable à celle qu'on relève dans les instruments de musique. En effet, pendant cette période transitoire d'établissement du son, les intensités respectives des harmoniques diffèrent notablement de celles qui caractérisent le régime permanent (*fig. 9*). Par ailleurs, le temps nécessaire pour arriver au régime permanent diffère d'un instrument à l'autre. Pour un orgue, il peut être de 0",6 et la dureté reprochée à certains orgues synthétiques est causée par l'absence de période transitoire. Le clavier expressif de l'ondio-

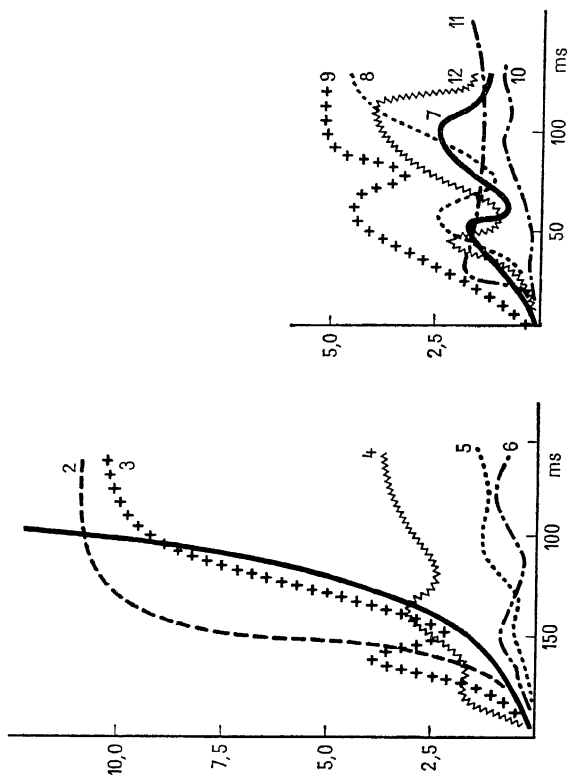


FIG. 9. — Sous partiels d'un violon (la)
regroupés en deux figures pendant un régime transitoire.

line est donc un élément déterminant dans la reconstitution de tel ou tel timbre. L'attaque sèche ou lourée, liée à un vibrato plus ou moins large et rapide, permet à partir d'un même dosage d'harmoniques d'arriver à reproduire des timbres d'instruments différents. Notons que cette faculté de dissocier attaque et nuance permet de substituer au clavier expressif une attaque par corde pincée d'où résultent toutes sortes d'effets de percussions sèches ou avec résonance, ou une attaque bucco-expressive qui permet tous les effets propres aux bois et aux cuivres, chacun des modes d'attaque retenus pouvant être accouplé à un dosage d'harmoniques choisi en toute liberté. Notons que l'attaque bucco-expressive permet de conserver ou d'éliminer le bruit du souffle de l'exécutant, ce qui met en évidence ce fait que l'élément bruit est un facteur important de détermination d'un timbre (celui de la flûte, par exemple).

L'ondioline, extrêmement employée dans les musiques de film, dans les théâtres et dans les grands orchestres typiques ou de variété, a vu se constituer un répertoire de musique de chambre. Instrument très robuste et peu encombrant, riche de timbres extrêmement divers et caractérisés, elle ne permet pas dans sa construction actuelle cette expression directe de la sensibilité la plus délicate à laquelle se prête le Martenot. Les deux instruments, comme les recherches de leurs inventeurs, sont complémentaires.

MUSIQUE CONCRÈTE

Le 5 octobre 1948, la R.T.F diffusait sur l'une de ses chaînes un « concert de bruits ». La curiosité et la sympathie des milieux musicaux d'avant-garde étaient acquises à Pierre Schaeffer dès ce premier essai. Aussi bien y avait-il eu des précédents; la période 1920 avait eu déjà des concerts de bruits, accompagnés de manifestes retentissants. Mais tout ce bruit était retourné au silence, et les tonneaux roulés, frappés, redescendus à la cave. La science des bruits s'était développée ailleurs : dans les studios de radiodiffusion. En effet, une émission dramatique radiophonique est en quelque sorte un spec-

tacle pour aveugles et son décor n'y est plus de toile peinte et de jeux de lumière, mais de bruits et de musique. Bruit et musique devaient voir ainsi se lier entre eux des liens subtils et de plus en plus étroits. Pierre Schaeffer, au Club d'essai, avait été l'animateur de ces recherches; il lui appartenait de se saisir de l'idée d'une musique de bruits qui ne serait pas le résultat d'une partition écrite pour des instruments à bruits, mais une organisation musicale de bruits enregistrés, prélevés dans la nature avec toute la complexité qui les caractérise et les fait se soustraire aux possibilités de notation traditionnelle.

Au départ le matériel dont disposait Schaeffer était assez rudimentaire : quelques tourne-disques et une console de prise de son reliée à une chambre d'écho et à des filtres électriques. A partir d'une séquence enregistrée de bruits, Pierre Schaeffer prélevait un certain nombre de fragments très courts — le plus petit étant alors donné par le « sillon fermé » obtenu en empêchant un graveur d'opérer le déplacement latéral qui lui fait normalement graver une spirale sur le disque. Ne retenant que les fragments ou sillons fermés présentant un intérêt musical, Schaeffer élaborait une œuvre par leur manipulation, leur juxtaposition ou leur superposition. La manipulation peut être triple.

Elle peut consister à lire en trente-trois tours ce qui a été enregistré en soixante-dix-huit, ou l'inverse : il en résulte une transposition de la vitesse et de la hauteur et une modification de timbre. On comprend aisément que les 435 vibrations du *la* 3 inscrites sur un disque enregistré à une vitesse n deviennent $\frac{435}{2} = 217,5$ vibra-

tions, soit le *la* 2, si on lit à une vitesse $\frac{n}{2}$; parallèlement la courbe de variation des harmoniques de la période transitoire se trouve étalée sur un temps double, de sorte que le timbre du *la* 2 exécuté par un instrument n'est pas identique à celui obtenu par la transposition mécanique à l'octave inférieur de l'enregistrement du *la* 3.

La manipulation peut porter également sur les intensités grâce à la console de prise de son. Celle-ci est munie

de potentiomètres et de boutons interrupteurs. Un son étant donné (un accord de piano) qui est caractérisé par une attaque et une résonance qui s'évanouit peu à peu, on peut avec le potentiomètre qui règle la puissance modifier la courbe naturelle des intensités, par exemple la relever et obtenir une impression de son entretenu. Avec l'interrupteur, on peut couper brutalement soit l'attaque, soit la résonance; or, privée de son attaque,

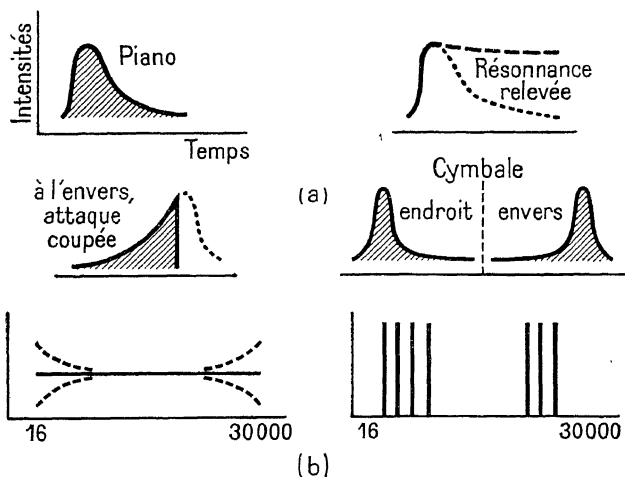


FIG. 10.

une sonorité même très familière devient très difficilement identifiable.

Une troisième manipulation s'avère possible : en inversant le sens de marche d'un tourne-disque, on obtient des sons à l'envers; le dépaysement est total et l'effet physiologique sur l'auditeur très puissant (*fig. 10 a*).

Ces diverses manipulations allaient de pair avec un traitement soit par des filtres, soit par la chambre de réverbération.

FILTRES

Les amplificateurs de postes de radio ou d'électrophones sont munis d'un dispositif permettant une cer-

taine correction des graves et des aigus. L'effet sonore qui résulte de l'emploi des filtres est de même ordre, avec cette différence qu'au lieu de faire varier les extrémités de la « courbe de réponse », on coupe telle ou telle plage des fréquences audibles (de 16 à 30 000 périodes, rappelons-le). Notons qu'un bruit de hauteur indéfinissable et homogène par le jeu des filtres peut s'inscrire dans l'échelle des fréquences, de même qu'il peut être l'objet de transpositions (*fig. 10 b*).

RÉVERBÉRATION

Le phénomène de réverbération est un chapitre de l'acoustique architecturale. Le son émis par un instrument (attaque plus ou moins progressive, arrivée à un maximum entretenu ou non, enfin une chute du son plus ou moins rapide) a de lui-même une courbe définie. Mais cette courbe peut être modifiée avant de parvenir à l'oreille par les qualités acoustiques du local, par la distance, etc. (*fig. 11*). Soit dans un local une source O et deux auditeurs situés en P_1 et P_2 . Un son émis par O va venir frapper directement l'oreille de P_1 (trajet a). D'autres sons vont s'en aller heurter les parois du local. Selon le matériau des parois l'onde sonore est plus ou

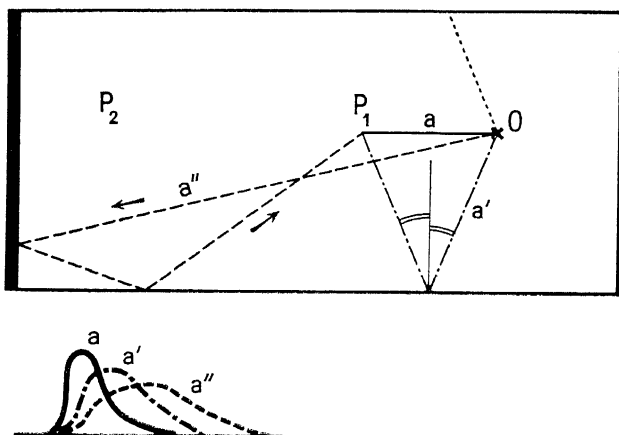


FIG. 11.

moins absorbée, rayonnée à l'extérieur et réverbérée dans le local. L'onde réverbérée (le son se réfléchit selon les mêmes lois que la lumière, c'est-à-dire que le son réfléchi est symétrique du son incident par rapport à la perpendiculaire à la surface de réflexion), après un trajet plus ou moins long vient frapper le point P_1 avec une intensité fonction du chemin qu'elle a parcouru. L'oreille de l'auditeur situé en P_1 entendra donc successivement les sons $a, a', a''...$ qui donneront au son une forme générale constituée par la somme des diverses formes des sons $a, a', a''...$ On comprendra ainsi que le son d'un clavier en plein air (où il n'y a pas de sons

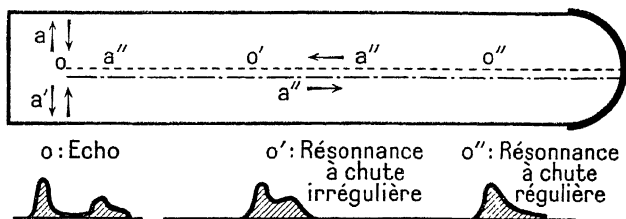


FIG. 12.

réverbérés) paraisse plus sec, plus mat que dans une église où la réverbération lui donnera de la couleur, de l'éclat. On comprendra également que l'auditeur situé en P_2 , dans la figure 11, reçoive une quantité de son direct moins grande qu'en P_1 et une quantité de sons réverbérés supérieure, d'où il résulte une courbe du son très distincte. Nous connaissons à Paris, dans un immeuble, un long couloir très sonore terminé par une cage d'escalier, qui offre la particularité de rendre sensible la variation du phénomène de réverbération depuis l'écho jusqu'au son le plus mat. Dans ce cas, source et auditeur coïncident (*fig. 12*). Le son direct (des pieds à la tête) et le son réverbéré sur les parois latérales ne varient pas. Seul se modifie le son a'' , réverbéré dans la cage de l'escalier. On entend successivement, en O un son mat suivi d'un écho (la résonnance a'' arrive après la chute des sons a); en O' une résonnance comportant un renforcement; enfin en O'' la courbe sonore décroît régulièrement.

On peut obtenir une réverbération artificielle et contrôlable soit par une chambre d'écho, soit par un magnéto (pour ce dernier, voir ci-dessous l'étude du Morphophone). Le dispositif de la chambre d'écho est le suivant : un studio mat; près de la source, deux microphones. La modulation (on appelle ainsi en radio-électricité une oscillation électrique) de l'un des micros arrive directement sur la console (*fig. 13*). La modulation du deuxième est envoyée par haut-parleur dans une chambre très sonore à l'extrémité de laquelle se trouve un micro qui capte les sons réverbérés et qui est relié également à la console. On peut obtenir le taux de réver-

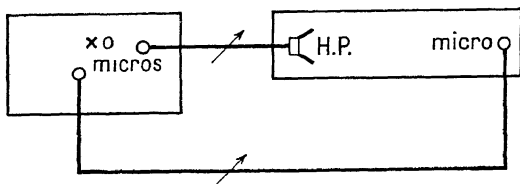


FIG. 13.

bération désiré en dosant les sons directs et les sons réverbérés. On peut également, en faisant varier ce dosage, donner l'impression que l'auditeur se trouve en P_1 ou en P_2 ou sur tous les points intermédiaires. On crée ainsi l'illusion du déplacement de l'auditeur par rapport à la source sonore, ou, plus exactement, l'inverse : l'effet d'un travelling sonore de la source. A noter qu'il résulte de là un nouvel effet dynamique : de même que l'on peut passer du piano au triple forte en une seconde, ou en deux ou trois minutes, on peut également avoir des travellings très rapides ou très lents qui constituent un élément nouveau d'écriture musicale. Notons également que la source sonore peut être placée tout contre le micro, d'où résulte un effet de proximité qui ne peut jamais être obtenu à l'audition directe; l'effet de travelling n'en est que plus intense.

Après avoir ainsi manipulé, juxtaposé ou superposé les séquences enregistrées selon un schéma d'œuvre musicale, P. Schaeffer a présenté au public son concert

de bruits. Mais chemin faisant, il avait découvert un instrument qui lui permettait de modeler la matière sonore. Une double tâche s'offrait à lui : perfectionner l'instrument (apparition du phonogène, du magnéto à pistes multiples, du morphophone, du régulateur de vitesse); explorer les possibilités de cet instrument sur la matière musicale elle-même (ce qui nous valut la *Suite 14* de P. Schaeffer, puis des œuvres de divers musiciens, dont l'*Étude poétique* de Darius Milhaud et *Jazz et Jazz* d'André Hodeir).

L'ÉQUIPEMENT DU STUDIO DE MUSIQUE CONCRÈTE. CARACTÉRIOLOGIE SONORE

Outre les tourne-disques qui ne sont plus guère employés, la chambre d'écho, les filtres perfectionnés et de nombreux magnétos, le Studio de musique concrète possède un équipement comprenant des machines spéciales.

PHONOGENÈNE

Le phonogène est un magnéto transpositeur. Il en existe deux types. L'un permet la transposition par demi-ton sur deux octaves; il est commandé par un clavier. L'autre autorise toutes les formes de *glissando* ou l'utilisation d'intervalles inférieurs au demi-ton; il est actionné par une coulisse. Un tel instrument permet la transposition intégrale, le phénomène d'interdépendance de la vitesse de défilement et de la hauteur du son signalé à propos du disque trouvant ici une application beaucoup plus subtile. Signalons l'intérêt que présente cette transposition intégrale pour des compositeurs tels que Messiaen : dans la musique de celui-ci, la pratique de l'augmentation des valeurs par 2 ou par 4, courante dans la musique contrapuntique, s'enrichit considérablement. La formule rythmique ♩ ♩ ♩ devient chez

lui, tour à tour : 

Avec le phonogène, entre deux transpositions à intervalle d'octave qui déterminent une diminution par 2, existent 12 formules progressives de diminution.

MAGNÉTO A PISTES MULTIPLES

Ce magnéto facilite considérablement les opérations de mixage. Il est employé dans le cas de « diffusion spatiale ». Déjà nous avons eu affaire à une certaine musique spatiale en parlant des travellings sonores obtenus par la variation du rapport sons directs-sons réverbérés. Il s'agit ici de la salle de concert. On peut considérer que, jusqu'à maintenant, le concert public s'est présenté à l'auditeur comme un spectacle. Certes, le son des premiers violons vient de gauche, celui des seconds de droite; mais le déplacement de la source sonore, pour l'auditeur, reste frontal. On a cherché, à la radio, au cours d'une retransmission stéréophonique, à recréer cette impression d'une musique venant de différents points de l'espace. Nous ne nous étendrons pas sur cette expérience malgré l'intérêt qu'il y aurait à en faire une étude critique. Retenons ici qu'elle a eu notamment l'intérêt de mieux faire sentir (tant dans la retransmission stéréophonique qu'au concert) que la disposition spatiale de l'orchestre n'agissait pas tant sur l'oreille comme facteur spatial que comme élément de clarté dans l'audition de la polyphonie musicale. L'équipement prévu par P. Schaeffer permet une véritable diffusion spatiale (*fig. 14*). Dans une salle de concert, le public se trouve placé entre trois haut-parleurs reliés chacun à l'une des pistes du magnéto multipiste. Deux possibilités sont offertes au compositeur : l'œuvre peut être conçue de telle sorte que le son soit projeté par l'un ou l'autre des haut-parleurs, ou par deux d'entre eux, ou par l'ensemble. Il résulte de ce dispositif, pour l'auditeur placé au centre, une rythmique spatiale d'une force étonnante. Rythmique spatiale « statique », c'est-à-dire venant de sources fixes et procédant par sauts discontinus, par opposition à la rythmique spatiale « cinétique » qui est obtenue par le moyen d'un « pupitre de relief sonore ». Celui-ci permet à un « maître d'espace » muni d'une bobine émettrice et entouré de quatre bobines réceptrices de faire se mouvoir le son d'une

source sonore à l'autre au gré des déplacements de sa main. Le résultat sonore d'un tel dispositif aurait enthousiasmé le Berlioz du *Requiem*, s'il avait pu le connaître.

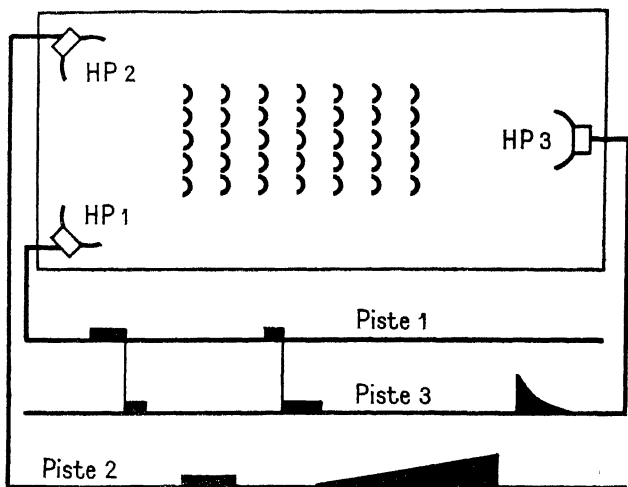


FIG. 14.

MORPHOPHONE ET RÉGULATEUR DE VITESSE

Le morphophone est un magnéto à têtes multiples, dont le but est de déformer à volonté la courbe d'un son. Nous avons décrit la manière de modifier artificiellement la réverbération grâce à une chambre d'écho. On peut également obtenir une réverbération artificielle grâce à un magnéto. Un magnéto comporte trois têtes : une d'effacement, une d'enregistrement, une de lecture. La tête de lecture se trouve à une certaine distance de celle d'enregistrement. Il en résulte dans le temps un certain décalage entre ce qui est lu et ce qui est enregistré. On utilise ce décalage de temps pour augmenter le taux de réverbération (*fig. 15*). La modulation recueillie par un micro M est répartie entre deux voies, l'une directe, l'autre passant par un magnéto (tête d'enregistrement E_2). On dose le son direct et le son retardé recueilli sur la tête de lecture L. Une variante de ce procédé est utilisée

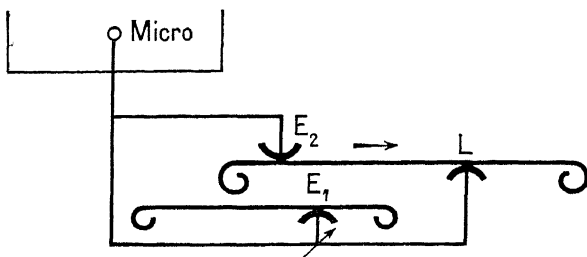


FIG. 15.

au palais de Chaillot pour créer une réverbération artificielle, dont le morphophone est très proche. Le principe consiste à remplacer la tête de lecture L par une série de têtes de lecture dont on peut régler l'éloignement de la tête d'enregistrement, doser l'intensité de lecture et filtrer la modulation recueillie (*fig. 16*). Selon le réglage des têtes, on peut modifier la forme de la courbe de résonance et faire varier la couleur de celle-ci.

Quant au régulateur de vitesse, il s'agit d'un magnéto muni d'un dispositif de lecture et de réenregistrement tel qu'on puisse modifier la vitesse de défilement sans modifier la hauteur des sons.

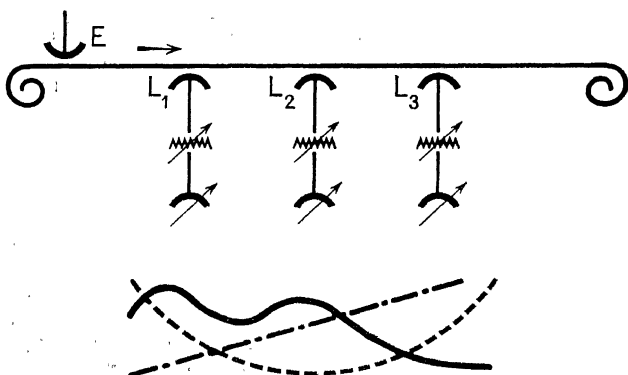




FIG. 16.

Les 21 et 25 mai 1952, furent organisés à la salle de l'ancien Conservatoire deux concerts de musique concrète qui feront date dans l'histoire de la musique. P. Schaeffer y présentait en « relief cinématique » dirigé par lui sa *Symphonie pour un homme seul*, œuvre importante d'une durée de vingt minutes, composée de divers mouvements : « Prosopopée, Partita, Valse, Erotica, Scherzo, Cadence, Eroïca, Apostrophe, Intermezzo, Strette ». Cette œuvre rendue depuis populaire par un ballet, résume les recherches et expérimentations de leur auteur. Toutes les possibilités techniques y sont employées; bruit et musique s'y trouvent indistinctement mêlés, et l'homme, son pas, son cri, son souffle... Après cette œuvre, Schaeffer devait esquisser un opéra en musique concrète (*Orphée*). Mais déjà son attention se détachait d'un travail de composition pour un travail d'exploration (*Recherches théoriques sur la caractériologie sonore*) qu'il devait entreprendre avec A. Moles. Les figures 17 et 18 suffiront à situer ce travail.

P. Schaeffer, après *Orphée*, a cessé de travailler directement dans le studio de musique concrète. Nous nous sommes borné à noter ses expériences et à décrire les instruments qu'il a imaginés ou perfectionnés. Il convient de préciser les raisons du qualificatif « concrète » appliqué à cette musique. Dans l'esprit de son auteur, il s'agit, par cette dénomination, de définir tout à la fois un matériau hétérogène à la musique d'où jaillira une musique nouvelle, et un mode d'emploi de ce matériau qui se veut aller à l'encontre de la démarche habituelle du compositeur. Le matériau est d'une extrême richesse. Quant au mode d'emploi il semble avoir été valable surtout pour P. Schaeffer. Il repose sur une confiance préférentielle donnée aux méthodes d'expérimentation sur celles traditionnelles (plus volontaires et plus intellectuelles) du compositeur. Sur le plan de la recherche cette attitude de disponibilité est certainement féconde. Mais convient-il de confondre recherche et composition ? Certes la réalisation d'une œuvre d'art moderne (cinéma, musique expérimentale) présente un caractère collectif indéniable non seulement par un effort de coordination de nombreux collaborateurs, mais par le jeu simultané de techniques très diverses dans lesquelles chaque spécialiste (le cameraman par ex.) apporte une

Attaque	Choquée	Percutée	Explosive	Progressive	Plate
Entretien	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  Vibré </div> <div style="text-align: center;">  Frotté </div> </div>				
Chute	Choc inversé	Sforzando	Amortie	Progressive	Plate

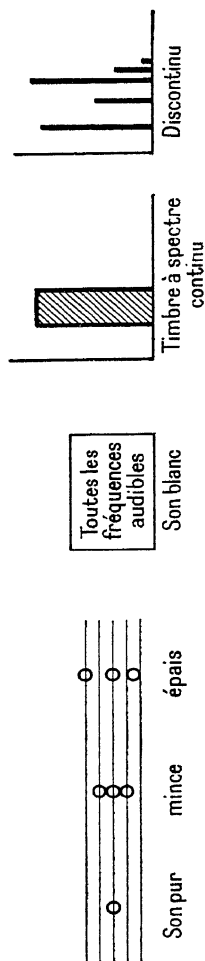


FIG. 17.

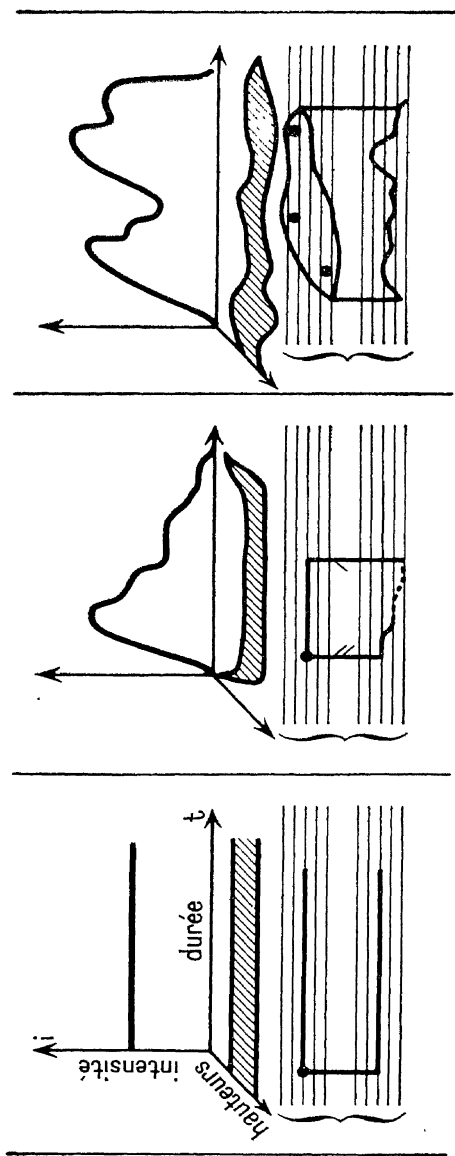


FIG. 18. — Nature de l'échantillon.

(À gauche) son homogène : matière sonore dépourvue de forme; (au centre) note complexe : objet de forme simple (attaque corps et chute), évolution purement dynamique; (à droite) grosse note : objet présentant une évolution dynamique, mélodique, ou de timbre remarquable.

part de création artistique. Nous restons persuadé toutefois que la densité d'une œuvre se trouve liée à une emprise totale du créateur sur tous les aspects de sa création.

LES COMPOSITEURS ET LA MUSIQUE CONCRÈTE

La musique « concrète » (si l'on désigne par ce terme l'ensemble des procédés d'expression offerts aux compositeurs par un certain nombre de machines-instruments) s'est révélée d'une très grande souplesse, permettant aux musiciens de poursuivre ou de transposer leurs recherches propres, leurs modes d'expression et d'écriture, et à ce titre elle n'est d'aucune école. Les œuvres nombreuses de Pierre Henry en témoignent, qui, à mi-chemin de l'attitude des compositeurs et de celle de Pierre Schaeffer sur le plan de la méthode, a su trouver un langage tout à la fois personnel et composite. *Bidule en ut* et *Antiphonie* sont à juste titre des classiques de la musique concrète. Nous pensons toutefois mieux caractériser les diverses tendances qui se sont fait jour en analysant successivement les œuvres de Milhaud, Messiaen et du groupe dodécaphonique (Boulez, Philippot, Barraqué).

Milhaud, dans ses *Notes sans musique*, rapporte ce souvenir de jeunesse : « Le soir avant de m'endormir, je fermais les yeux; alors j'imaginai, j'entendais une musique d'une extraordinaire liberté qu'il m'eût été impossible de transcrire. » Ces souffles imperceptibles, ces tournolements de musique rêvés, Milhaud pouvait enfin les réaliser. L'*Étude poétique* se présente comme un montage musical sur un texte de Claude Roy. L'enregistrement préalable au montage comportait : a) quatre cadences pour huit instrumentistes dans lesquelles chaque interprète suit librement son propre rythme (une certaine dose de hasard intervient ainsi); chaque cadence a une couleur tonale précise; b) une mélodie accompagnée par deux saxos, la mélodie et le contrepoint de saxos ayant été enregistrés simultanément et séparément. L'œuvre présente deux parties. Dans la première, après un montage où les diverses cadences

se fondent l'une dans l'autre comme des jeux d'ondes sur l'eau, est utilisé le procédé de la transposition totale à partir de la voix seule, chacune des transpositions ayant un plan de réverbération propre. Retour des cadences mixées avec un fragment du contrepoint de saxos qui conduit à la seconde partie. La mélodie se déploie alors librement avec ses trois strophes coupées d'un dialogue bref, récité; des bouffées sonores de telle ou telle cadence viennent s'ajouter à la polyphonie du chant et des saxos. Silence. Effet de voix à l'envers. Conclusion sur la cadence qui ouvrait l'œuvre.

Olivier Messiaen devait tenter une transposition, dans le domaine concret, de ses *Modes de valeur et d'intensité*. Les quatre pièces qu'il écrivit pour piano en 1949 représentent dans son œuvre un style nouveau qui devait avoir une forte influence sur les compositeurs plus jeunes, sur ceux notamment qui allaient se consacrer à la musique électronique. *Modes de valeur* est un montage musical réalisé à partir d'éléments invariants (jamais transposés ou modifiés), groupés en trois séries de douze sons, dont les tessitures se chevauchent et dont chaque terme a un coefficient d'intensité et d'attaque. Messiaen, à partir d'un matériau concret, et sous forme monodique, devait reprendre une expérimentation toute proche (ex. 2).

Si les machines inventées par Pierre Schaeffer ont permis à Milhaud et à Messiaen de revêtir d'une parure nouvelle certains procédés d'écriture qui leur sont chers, elles n'ont pas déterminé une modification ou un approfondissement de leur langage. La machine, au contraire, a permis à l'école dodécaphonique parisienne de pousser sa recherche plus avant. Cette école musicale s'est développée en se référant d'une part à Webern, d'autre part à Stravinsky, Messiaen et Jolivet. Elle se caractérise par une mutation par rapport au dodécaphonisme académique, que nos critiques dans leurs luttes pour ou contre la musique à douze sons n'ont pas encore saisie. La musique à douze sons est l'aboutissement logique du développement de la musique dont Rameau posait les fondements théoriques et qu'Edmond Costère s'efforçait de saisir dans sa totalité. C'est ainsi que le principe d'identité d'octave, chez Schönberg, est poussé à l'extrême. Dans ses œuvres, une série de douze sons

Tempo: ♩ = 144

Goutte d'eau E 2 <i>f</i> 	Eau E 5 <i>p</i> 	Filtré, réverbéré E 9 <i>pp</i>
Jet d'eau E 12 <i>mf</i> 	Balais F 2 médium <i>p</i> 	Tr. sur cymb. chin. grave G 9 réverbération pure <i>ff</i>
Hado G 7 aigu réverbération pure <i>pp</i> 	T. tam. rétrogr. G 3 grave <i>pp</i> <i>fff</i> 	Jet d'eau E 6 do 1 rétrogr. <i>mf</i>
Filtré non réverbéré F 12 la à do 1 <i>p</i> tamb. à corde 	T. tam. filtré G 6 très grave <i>ff</i> 	
W. block B 4 <i>f</i> > < très aigu 	G 12 aigu la à si 2 <i>sf</i> 	

Ex. 2.

donnés ne constitue pas une série d'intervalles et la succession *do-mi* y peut être tierce, dixième, dix-septième majeure ascendante; sixte, treizième... mineure descendante. Or cette succession de douze sons a ten-

dance à être remplacée, dans la nouvelle école, par une série de douze intervalles où une quinte reste toujours une quinte et ne devient jamais une quarte ou le multiple de l'une ou de l'autre. De l'une à l'autre position, la perspective s'est modifiée et cette modification a déterminé la généralisation de la notion de série à l'organisation des hauteurs, des durées, des tessitures, des timbres, cette notion de série venant se combiner avec celle de permutation. Analysons les premières mesures de la *Sonate pour piano et violon* de Michel Philippot (ex. 3).



Ex. 3.

La série n'est pas composée des notes *fa, mi...*, mais d'intervalles mesurés par les chiffres 7, 12, 7, 4, 7, 11, 7, 4, 7, 12, 7. Les valeurs, si nous entourons de parenthèses les silences, peuvent s'écrire :

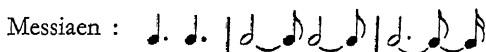
(7)		10	(5)	8	(9)
4	6	(1)	2	(3)	12
					(11)

On aura pu remarquer que la série d'intervalles ne varie pas quand elle est lue de gauche à droite ou de droite à gauche. Elle est (approximativement) une série non rétrogradable. Nous retrouvons deux séries semblables, celle des nuances, celle de l'instrumentation : en effet, si nous relevons les valeurs pleines avec leur disposition instrumentale et leurs nuances, nous avons :

Timbres : 4 Piano/violon; 6 V/P; 10 V/V; 2 P/P; 8 V/P;
12 P/V

Nuances : p mf f f mf p

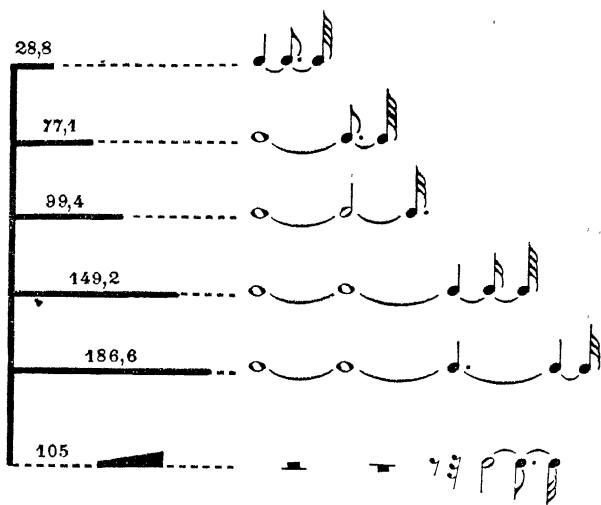
La rigueur extrême du développement, une fois choisies les données premières de l'œuvre, entraîne des difficultés qui font apparaître étroit le cadre de l'exécution instrumentale. Les techniques d'enregistrement sont un élément de libération et le magnétophone permet l'épanouissement de la plus stricte discipline. Dans le domaine des durées, il autorise à descendre jusqu'au 150^e de seconde et le problème rythmique le plus ardu peut y être résolu sans difficulté. Comparons trois manières de noter un même rythme :






Magnéto : 12cm + 12 20 + 20 30,

et mettons en regard la notation usuelle et la réalisation sur magnéto d'un fragment d'une étude de Stockhausen (*ex. 4*).

Par ailleurs, les quatre formes (droite, renversement, récurrence et son renversement) auxquelles nous a habitués la musique sérielle, ne sont pas toutes réalisables intégralement sur le plan instrumental. Sur un piano, la forme de chaque son sera identique (attaque, chute) alors que la récurrence totale exige celle de la matière sonore (chute, attaque). La lecture à l'envers sur le magnéto permet la récurrence totale.



Ex. 4.

Parmi les œuvres concrètes sérielles, qui sont toutes remarquablement réussies, il faut relever l'*Étude sur un son*, de P. Boulez, d'une très grande puissance dramatique. Cependant, d'un point de vue technique, l'œuvre de M. Philippot est plus riche d'enseignements, c'est pourquoi nous l'avons choisie. Les sons employés, à la manière des instruments d'orchestre, peuvent être groupés en familles : les percutants secs , les percutants résonnants , les sons éoliens .

Percutants résonnants :

- 1) Piano frappé avec une baguette sur le cadre.
- 2) Piano préparé avec liège, frappé avec baguette de liège.
- 3) Piano préparé avec bois, frappé avec baguette de bois.
- 4) Timbale, pick-up, chambre d'écho.

Percutants secs :

- 5) Cordes de piano au-delà du chevalet.
- 6) Disque de métal frappé avec métal.

7) Piano préparé avec attaque coupée, transposé de 4 octaves.

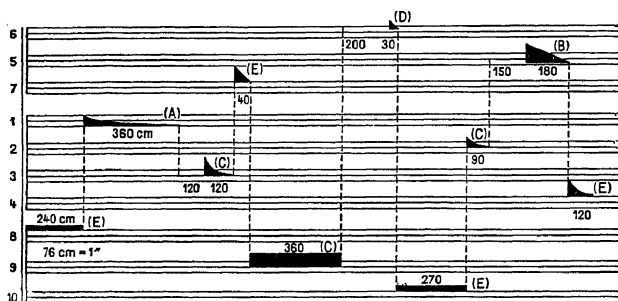
Éoliens :

8) Cymbale et effet de Larsen.

9) Pick-up gratté, mixé avec timbale, cymbale; écho et filtres. Chaque son est transposé 5 fois selon l'échelle :

$DO^{(A)}$, $FA\sharp^{(B)}$, $SI\sharp^{(C)}$, $FA\sharp^{(D)}$, $SI\flat^{(E)}$.

L'œuvre se présente comme une fugue très libre, construite à partir de quatre séries, l'une de timbres (10 sons), la seconde de rythmes (10 sons pleins, 2 silences), la troisième de registres et hauteurs (5 transpositions), la dernière, de répartition spatiale, dans le cas de projection en relief, et à laquelle se rattache le jeu de deux intensités, chaque voie disposant d'un F et d'un p :



Ex. 5. — *Étude de M. Philippot (notation J. E. Marie).*

LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Karlheinz Stockhausen vint en 1952 à Paris travailler avec Messiaen et dans les studios de la R.T.F. De retour en son pays, il devait collaborer étroitement avec Herbert Eimert qui avait fondé le Studio de musique électronique de Cologne.

Il n'est pas nécessaire que nous nous étendions longuement sur l'équipement de ce laboratoire électro-

nique. Dans les pages qui ont précédé, d'une part nous avons étudié les ressources offertes par les machines d'enregistrement, d'autre part nous nous sommes efforcé de faire comprendre ce qu'était un oscillateur, un instrument électronique. Le Studio de Cologne, à quelques variantes près, a le même équipement que le Studio de musique concrète. Mais le matériau servant aux manipulations n'est plus l'enregistrement d'un bruit quelconque prélevé dans la nature, mais le son d'une hétérodyne ou celui d'un Trautonium, instrument électronique de même type que l'ondioline. Il convient de noter que l'hétérodyne utilisée est construite de telle sorte que les fréquences puissent être obtenues de façon très précise. Cette démultiplication du $1/2$ ton tempéré, base de notre musique occidentale, va loin au-delà des essais de $1/3$, $1/4$, $1/6$,... $1/16$ de ton auxquels ont travaillé Haba, Vychnegradsky, Carrillo. La notion de note disparaît ici au profit de celle de fréquence.

Herbert Eimert dans ses *Études*, explore systématiquement ce monde sonore, proprement inouï, qui résulte de cette nouvelle organisation possible des hauteurs et de la faculté de modeler le son rendue réalisable par la machine. Il serait inutile de tenter une description. L'audition seule peut permettre de se faire une idée du résultat obtenu. Il est possible, par contre, de décrire les expériences de Stockhausen, qui poursuit ses recherches dans le même sens que Boulez, et peut-être conviendrait-il de dire : au-delà de Boulez, si les œuvres que nous connaissons étaient entièrement convaincantes. L'élément nouveau apporté par Stockhausen dans le développement de la musique sérielle est une interdépendance plus étroite des facteurs hauteur, durée, intensité, d'où il découle que la couleur sonore (timbre) résulte de l'élaboration sérielle de ces trois facteurs. Nous avons vu que le son d'un instrument est caractérisé par une certaine forme dynamique (attaque, corps, chute) et un certain dosage d'harmoniques, l'intensité de chacune de ces harmoniques variant assez fortement en régime transitoire, puis se stabilisant en régime permanent. On peut arriver à analyser par des filtres les composantes sinusoïdales d'un son même très complexe. L'oreille, sans que nous

en ayons conscience, opère cette analyse avant d'opérer une synthèse dans les centres nerveux. En combinant des sinusoïdes dans des proportions définies, on doit pouvoir obtenir un phénomène sonore connu ou entièrement inconnu de telle sorte que le compositeur « a désormais la possibilité d'introduire des principes de structure dans les rapports des éléments sonores les plus simples (sons sinusoïdaux) afin de composer à l'intérieur d'une œuvre des différences sonores comme des variantes sérielles et les intégrer dans le processus général d'organisation musicale ».

Dans un article important paru dans le numéro 1 de « Domaine musical », Stockhausen fait l'inventaire des sonorités mises à sa disposition à partir des sinusoïdes en se référant au mécanisme de l'oreille. Il reprend sous un aspect physiologique ce que nous avons décrit concernant la composition des ondes. Son entreprise l'amène cependant à se poser deux questions (l'une au sujet des battements, l'autre concernant le critère permettant de saisir un complexe sonore soit comme accord, soit comme timbre) qui le forcent à serrer de plus près l'analyse. Quand l'oreille perçoit une fréquence f , tout un faisceau de nerfs se met à vibrer autour d'un centre d'excitation dont la largeur est de 20 périodes, quelle que soit la fréquence. La mesure en fréquences d'un intervalle (qui est défini par une proportion) varie par contre selon sa place dans l'échelle des fréquences. On déduit de cette double considération qu'un intervalle de seconde mineure défini par le rapport $15/16$ provoquera un battement à 120 périodes ($120/128$) qui aura disparu à 480 périodes ($480/512$) pour faire place à un son différentiel de 32 périodes, très faible. Par conséquent, la faculté de distinction de deux sons devient de plus en plus fine, plus on s'élève dans l'échelle des fréquences; une disposition très resserrée de sons sinusoïdaux apparaît comme bruit dans le grave et cependant peut être analysée une fois transposée dans les registres élevés. Stockhausen, dans son analyse, introduit ensuite les facteurs durée et intensité dont nous avons déjà relevé l'extrême importance pour la détermination d'un timbre. Il conclut : « Il devient clair à quel point les effets des dimensions de la hauteur, de l'intensité et de la durée sont inséparables. Cette cons-

tation jette une lumière particulière sur ces compositions sérielles où, jusqu'alors, l'ordre des hauteurs, l'ordre des intensités et l'ordre des durées sonores étaient vus plus ou moins « les uns à côté des autres ». Il n'y a pas de conséquence plus rigoureuse à déduire de ce qui précède que celle-ci : une série n'est rien d'autre qu'une série de modifications, où la modification d'une des trois propriétés du son provoque la modification des deux autres ».

Nous allons analyser avec détail une œuvre de Stockhausen. On se rendra compte que l'attitude adoptée par ce compositeur le place dans une situation limite, au-delà de laquelle il semble que le travail de composition doive devenir le fait de la cybernétique. En effet, l'auteur se donne au départ : une série de proportions qui déterminent les fréquences; une série de chiffres qui sera l'objet de permutations selon qu'elle règle l'organisation des complexes (4, 5, 3, 6, 2, 1), les intensités (3, 4, 2, 1, 6, 5), les durées (2, 4, 6, 3, 5, 1). Le problème ainsi posé doit pouvoir être résolu par une machine. Il n'en faudrait pas conclure pour autant qu'artistiquement une telle œuvre ne saurait être valable. L'idée directrice qui est à son origine n'est pas étrangère au texte suivant que m'adressait un compositeur, d'ailleurs ami de Stockhausen :

« La musique que j'écris en ce moment veut être le plus possible une image de la beauté, et le moins possible une image de moi-même. Elle est devenue de plus en plus statique, c'est-à-dire s'accommodant très mal du temps et de l'espace. Pourtant je sais qu'elle devra toujours exister dans le temps et qu'elle sera soumise à la matière « vibration ». Il semble cependant que Dieu, en nous donnant le point des choses célestes, de l'absence du temps et de l'espace, nous prépare à son action. La musique en général, la beauté sur terre, n'a, à mon avis, pas un autre sens... »

COMPOSITION 1953 N° 2

L'analyse détaillée de cette œuvre a été donnée dans l'un des « Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault », aujourd'hui épuisé. Deux considérations générales sont à la base de cette œuvre,

l'une physiologique (courbes d'audibilité de l'oreille), l'autre d'ordre spirituel : « On a admis une frontière... au-delà de laquelle la tendance à un absolu sans son et sans temps est implicitement sous-entendue. Cette tendance pourra-t-elle un jour être rendue sensible ? »

L'oreille ne perçoit pas avec une égale intensité les diverses fréquences. Si on porte sur un axe les intensités sonores exprimées en décibels (Db) — on mesure le

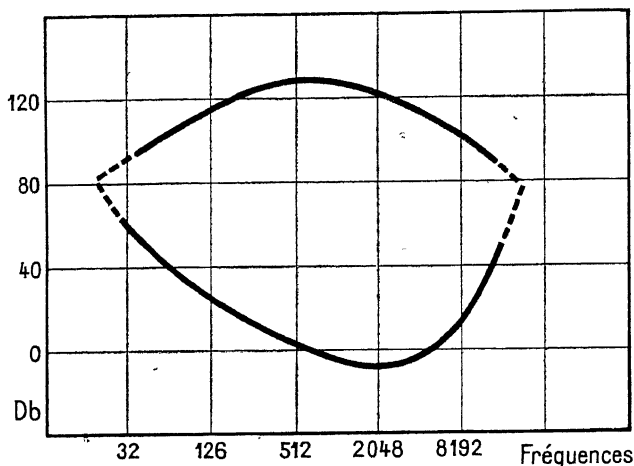


FIG. 20.

rapport des intensités par le logarithme (exprimé en bels) du rapport des pressions (qui peut être très élevé : 10^7) — et sur un autre les fréquences, on obtient un graphique dont la courbe inférieure représente le seuil d'audibilité, et la courbe supérieure le seuil douloureux (courbes de Fletcher).

Dans l'œuvre de Stockhausen, l'engendrement des hauteurs commence dans le registre optimum de l'audibilité — vers 2 000 périodes — et tend vers les seuils de celle-ci. Durée et amplitude seront réglées de telle sorte qu'en « partant du champ optimum d'audition le fait que les sons tendront vers une fréquence nulle ou presque infinie sera ressenti d'une façon proportionnelle au fait que ces sons tendront soit vers des ampli-

tudes infiniment faibles soit vers des durées infiniment petites ». L'analyse détaillée qui suit ne concerne que la formation des complexes, groupes, structures partant de la zone optimum pour tendre vers 0. Toutes les proportions ici décrites ont été renversées pour obtenir un effet semblable vers l'aigu.

FRÉQUENCES

On a au départ une série de 6 notes reliées par la série de proportions suivantes : $12/5$, $4/5$, $8/5$, $5/12$, $5/4$, soit, approximativement :



Chaque son de la proportion originale est le point de départ d'une nouvelle série de proportions, d'où le tableau de fréquences ci-dessous :

1 920	800	1 000	625	1 500	1 200
800	333	417	260	6 625	500
1 000	417	524	325	781	625
625	260	325	203	488	1 170
1 500	625	781	488	1 170	937
1 200	500	625	390	937	730

La composition commence par le groupement (selon les termes de la série : 4, 5, 3, 6, 2, 1) des sons en complexes sonores. Le premier complexe groupe les 4 premières fréquences, le second les 5 suivantes, etc.

1^{er} complexe : 1 920, 800, 1 000, 625 ;

2^e complexe : 1 500, 1 200, 800, 333, 417...

Ce qui donne, de façon approchée, les accords ci-contre :



Cette organisation en complexes est suivie de l'organisation en séquences (suite horizontale de complexes), puis en structures (groupement vertical ou horizontal de séquences), toujours selon la même série de groupements : 4 sons dans le complexe 1; 4 complexes dans la séquence 1; 4 séquences dans la structure I; 5 sons dans le complexe 2, etc. Six formes de structures ont été retenues : séquence seule; séquences superposées commençant simultanément; séquences superposées finissant simultanément; ces trois formes pouvant être précédées ou suivies d'un silence déterminé par leur composition.

AMPLITUDES

Les sons fondamentaux de la proportion première ont été affectés d'une intensité maximum fixée par le symbole n db (décibels), les 5 hauteurs déduites ont été affectées d'une intensité décroissante chaque fois de — 4 db par rapport à l'intensité première : 1920, n db; 800, $n - 4$ db; 1000, $n - 8$ db; etc. Le symbole n db qui désigne l'intensité maximum de chaque groupe se trouve soumis à un ordre sériel : 3, 4, 2, 1, 6, 5 où 1 vaut 0 db; 2, — 4; 3, — 8, etc., ce qui donnera en valeur absolue, pour les premiers groupes :

1 920 — 8 db	800 — 12 db	260 — 4 db	1 000 — 0 db
800 — 12	333 — 16	625 — 8	417 — 4
1 000 — 16	417 — 20	500 — 12	524 — 8
625 — 20	1 500 — 28		325 — 12
	1 200 — 32		781 — 16
			625 — 20

Pour différencier clairement les timbres individuels de chaque complexe, 6 degrés dynamiques ont été choisis : 1) Intensité égale (—); 2) Intensité égale avec résonance (—); 3) Crescendo du seuil à l'intensité maximum (<); 4) Dto avec résonance (<); 5) Decrescendo de l'intensité maximum au seuil (>); 6) Dto avec résonance (>).

La série choisie pour les courbes dynamiques est 4, 2, 3, 5, 6, 1.

DURÉES

Les durées sont liées aux fréquences d'une part; aux intensités d'autre part, dans le même temps où elles

obéissent à un ordre sériel. On a choisi des longueurs de bande en relation avec les fréquences (1 920 donne 192 cm); dans un complexe, c'est le son le plus fort qui détermine la durée. Enfin chacune de ces durées comprend un rapport interne de silence et de son variant sérieusement selon l'échelle : $2/6$, $4/6$, $6/6$, $3/6$, $5/6$, $1/6$.

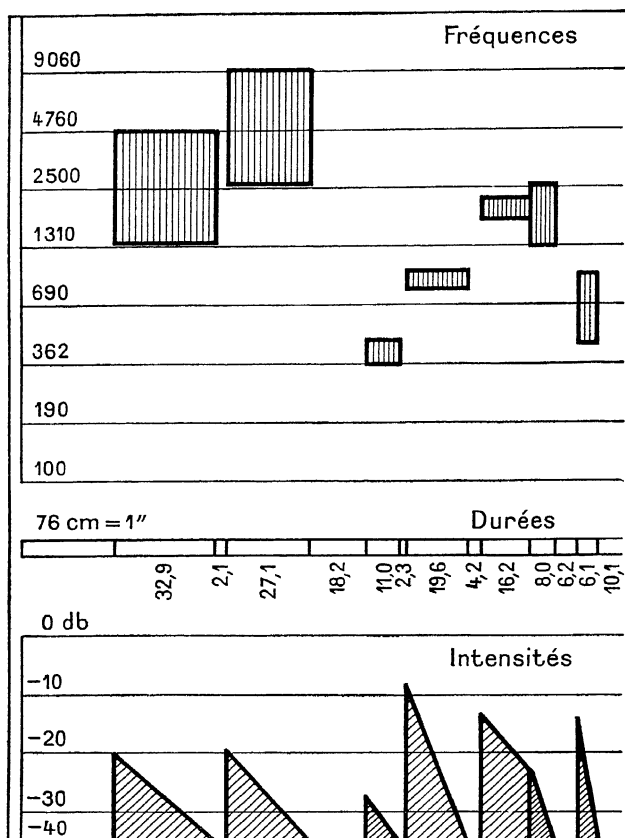
ÉQUILIBRE FORMEL

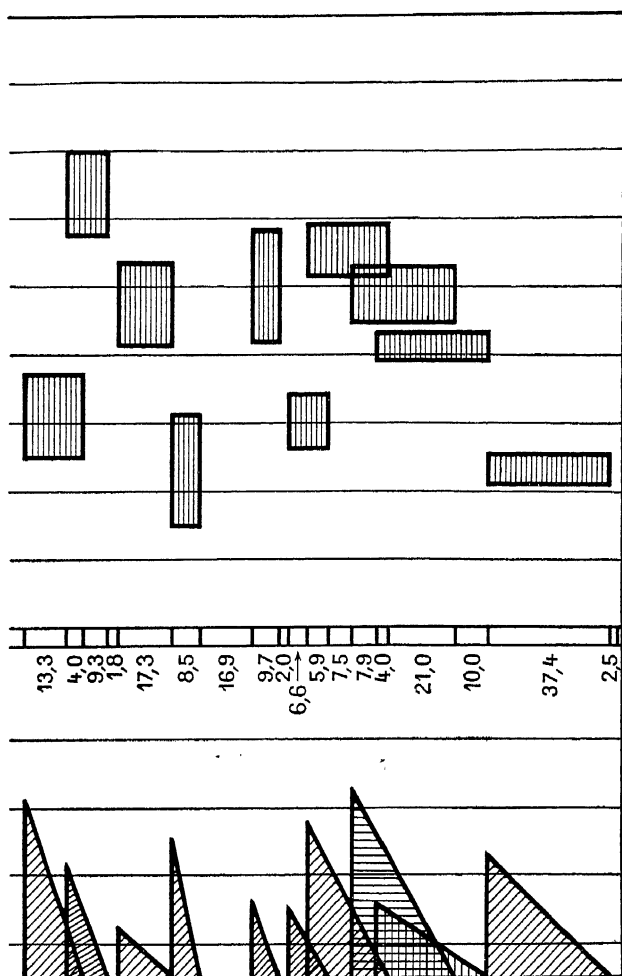
Rappelons que le travail d'élaboration décrit ici se situe entre la zone d'audibilité maximum et 0, qu'une élaboration inverse permet, en partant de cette même zone, de tendre vers les fréquences infinies. Cette élaboration vers l'aigu a été obtenue par le système de transposition totale offerte par le magnéto; il en résulte un rétrécissement des valeurs (192 cm pour 1920 périodes deviennent 19 cm pour 19 200 périodes) et, conformément aux courbes de Fletcher, un amenuisement des intensités. De cette façon, aussi bien dans l'aigu que dans le grave, « il y a équilibre entre les durées brèves et longues, et les fréquences et amplitudes s'approchent des seuils... Pour approcher cet état d'équilibre à la recherche duquel j'étais, je suis parti de la fonction invariante d'un spectre sériel; conception que j'ai essayé d'harmoniser avec les exigences des trois dimensions sonores, hauteur, durée, intensité » (fig. 21).

Placé devant l'analyse, relativement détaillée, que nous venons de tenter de l'une des œuvres de Stockhausen, le lecteur aura vraisemblablement adopté l'une des trois attitudes suivantes : la méfiance de tant de chiffres alignés; l'intérêt très vif pour la logique rigoureuse de la structure... ou de ne l'avoir point lue.

La méfiance sera moindre si l'on veut bien considérer que les intervalles de la gamme : *do*, *ré*, *mi*, *fa*, etc., pourraient être écrits sous la forme d'une série de proportions : $9/8$, $5/4$, $4/3$, etc., et que la série choisie par Stockhausen représente une succession de 6 notes non tempérées, qu'il a accouplée de 6 valeurs et de 6 durées à partir desquelles il élabore un contrepoint subtil.

L'intérêt sera tempéré si on considère que la simplicité du point de départ, malgré les complexités contrapuntiques déduites, ne permet jamais à Stockhausen de retrouver, au cours de l'œuvre, un seul timbre carac-

FIG. 21. — *Elektronische Studien*



(fragment) de K. Stockhausen.

téristique : les complexes constituent des entités sonores à mi-chemin de l'accord et du timbre; l'œuvre revêt de ce fait une couleur extrêmement caractérisée, valable certes pour une étude ou un ensemble d'études, mais dont l'emploi ne peut être que limité. Pour que le timbre soit la résultante des facteurs hauteur, intensité, durée, il faudrait déduire proportions et séries génératrices de l'œuvre des courbes constitutives d'un timbre, telles celles données à la figure. On imagine avec quelle effarante complexité devrait lutter la pensée d'un compositeur. Et cependant, même ainsi, l'œuvre créée serait loin en deçà de la richesse sonore des timbres des instruments les plus familiers (ne citons comme exemple de ce fait que les intensités relatives des harmoniques, pour une même note de piano, varient notablement selon la frappe de la touche : chaque nuance, chaque attaque, détermine une couleur propre).

Retrouver une richesse sonore équivalente à celle de l'instrumentation traditionnelle, par le seul jeu de l'écriture, semble donc dépasser les capacités du travail intellectuel de l'homme. Cela ne saurait être que le résultat des calculs d'un cerveau électronique, et l'expérience de Stockhausen ne prend son véritable sens que dans cette perspective.

DEMAIN...

Notre étude de la musique électronique a principalement porté sur des considérations d'ordre technique. Il n'en pouvait être autrement : la musique concrète ou électronique est le fruit d'un travail de découverte et d'assimilation des réalités acoustiques par les compositeurs.

Les œuvres réfléchies et authentiques qui ont pu nous être présentées se dénomment toutes *Étude* ou *Composition*. Leur réalisation demande un travail acharné, de la patience et du silence. D'autres œuvres, à partir des mêmes machines, se bornent à obtenir des effets sonores qui séduisent le public et jouissent déjà d'une grande vogue. Le cinéma, l'illustration sonore, les ballets s'en emparent. Ce travail de vulgarisation est précieux dans

la mesure où il prépare un contact plus fécond, du public, avec des œuvres plus sévères.

Est-il possible de prévoir l'évolution de la musique électronique dans les années à venir ? La distance qui, au départ, séparait les travaux de la musique électronique de ceux de la musique concrète semble devoir considérablement diminuer. Par ailleurs, nous croyons que l'intérêt serait grand de tenter une synthèse de la musique électronique et de la musique vivante, dans une œuvre où l'interprète pourrait dialoguer avec la machine. *Déserts*, d'E. Varèse, est à cet égard attachant, bien que le compositeur ne soit pas allé au-delà de la succession de six séquences tour à tour instrumentales et concrètes. Le dialogue, comme dans le concerto, suppose des rapports moins simples (simultanéités et alternances continuellement variées).

Conjecturer est toujours hasardeux, cependant les recherches actuelles, si nous ne voulons retenir d'elles que ce qui est susceptible de faire progresser la musique, devraient s'épanouir dans ces deux directions : celle où la musique, à partir de prémices posées par le compositeur, serait réalisée par un cerveau électronique ; celle qui entraînerait une rénovation de la musique instrumentale par la conjonction de la machine et de l'interprète vivant.

Il convient d'ajouter quelques notes brèves du double point de vue des lieux et des hommes et de l'évolution des genres.

Les studios de musique expérimentale se sont multipliés (U.S.A., Pologne, Japon, Italie). Signalons principalement le Studio de Phonologie de Milan auquel un équipement rationnel et la qualité des compositeurs qu'il s'est attachés ont permis la création d'œuvres de tout premier plan, celles notamment de Berio et Maderna.

Le Studio de musique concrète a vu apparaître de nouveaux collaborateurs : Ferrari, Xenakis... cependant que P. Schaeffer, faisant œuvre de compositeur, offrait de nouvelles études de structure beaucoup plus rigoureuse.

La musique expérimentale s'est développée conformément à nos prévisions. Toutefois les musiques confiées

aux machines électroniques (Université de l'Illinois, musique algorythmique...) ont évolué moins rapidement que celles qui se proposent de mêler musique vivante et musique pour bande.

La machine cybernétique paradoxalement prolonge l'enseignement d'O. Messiaen : celui-ci a répandu dans le monde musical un certain climat qui accorde une place très considérable à l'analyse la plus minutieuse et qui tend à réduire la musique à une algèbre combinatoire (voir son *Livre d'orgue*). Or sur ces deux plans la machine cybernétique permet d'aller très loin. Aussi est-il quelque peu décevant de constater que les essais réalisés par le truchement de ces machines, s'ils présentent de l'intérêt, n'offrent pas un caractère d'inédit adéquat à la nouveauté qu'on pourrait attendre d'un mode de composition aussi peu traditionnel.

Par contre les combinaisons sonores entre bande et orchestre ont déjà pris une relative importance. Les essais ont été tentés en diverses directions :

— Dans le domaine de la musique de chambre, Berio enregistrait et travaillait électroniquement un groupe instrumental, situé lui-même au centre d'un quadrilatère sonore lors de l'exécution publique, cependant que nous-mêmes recherchions un contrepoint audio-visuel entre un violon en quart de ton, jouant en public, des sons concrets (bande son du film) et des rythmes visuels projetés sur écran. Stockhausen, dans *Kontakte*, confronte batterie, piano et bande avec une virtuosité éblouissante.

— Dans le domaine orchestral signalons trois œuvres : *Rimes* de Pousseur, *Poésie pour pouvoir* de Boulez et nos *Images Thanaiques*. Disons de ces partitions que la première d'entre elles établit certaines analogies de sonorité entre l'orchestre et la bande qui apparaissent comme des liens destinés à rattacher deux mondes sonores gardant leur autonomie. La dernière, par contre, arrive à une fusion des deux éléments qui les rend parfois indissolubles à l'oreille en même temps que la rigueur voulue de son élaboration débouche dans un domaine largement expressif.

Notons que : 1^o) Les sonorités de la bande (allant de la musique la plus concrète à la musique électronique en passant par des sonorités instrumentales en quinzièmes de ton) ont été imaginées en même temps que

les sonorités instrumentales lors de l'écriture de la partition;

2^o) qu'elles s'insèrent dans une écriture rythmique rigoureuse en contrepoint strict avec la musique instrumentale (par exemple : un canon rythmique à 14 voix dont 5 confiées à la bande);

3^o) que la disposition de l'orchestre en trois groupes et la projection sonore de la bande à partir de deux pistes situent l'auditeur au centre de 5 neufs sonores qui rendent perceptibles des contrepoints de groupe très complexes, en dépit d'un volume sonore dépassant largement celui qui a pu être atteint jusqu'à ce jour.

Jean-Étienne MARIE.

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Étienne MARIE, *Musique vivante*, Paris, 1953.

Pierre SCHAEFFER, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, 1952.

Karlheinz STOCKHAUSEN, *Drei Elektronische Studien, Studie II*, Universal, 1954, première partition publiée de musique électronique.

Elektronische Musik, in « Die Reihe » n^o 1, Universal, 1955.

« Revue musicale », numéro spécial, Paris, 1955.

Répertoire international de musique expérimentale, édité par le service de la Recherche de la R. T. F., Paris, 1962; contient les œuvres réalisées dans les différents studios de musique expérimentale et décrit les équipements de ces studios.

LA MUSIQUE
HORS DU CONCERT

LE CARILLON

Si l'origine du carillon remonte au ^{xv}^e siècle, les auteurs de l'Antiquité affirment que les cloches étaient connues à une époque reculée. Le grand prêtre Aaron portait à sa tunique des clochettes d'or, le Psalmiste lui-même est représenté jouant sur des cloches, non seulement dans la Bible de Worms, mais un manuscrit du ^{xiii}^e siècle conservé à la Bibliothèque communale de Bruges ne nous montre-t-il pas le roi David jouant du carillon en frappant quatre clochettes, tandis qu'un manuscrit de l'université de Glasgow nous fait revivre le harpiste royal que deux hommes accompagnent sur quinze cloches.

Les Chinois de la dynastie des Tcheou (~ 1050 à ~ 249) les connaissaient : les cloches dans leur langue s'appelaient *liu* et correspondaient aux douze notes de la gamme chinoise. Disposées sur deux rangs parallèles et réparties selon deux gammes par tons entiers dont l'une commençait au *fa* et l'autre au *fa* dièse, elles ornaient temples et pagodes ou servaient à donner des ordres aux soldats. Les Chinois nommaient ces jeux de cloches *pien-tchoung*.

Les clochettes désignées par les Latins sous le nom de *tintinnabula* étaient par les Grecs nommées κωδωνες. Suétone nous précise qu'Auguste en avait fait placer au temple de Jupiter tonnant. Certains auteurs pensent que saint Paulin, évêque de Nole, aurait introduit le premier l'usage des cloches pour l'office divin : ce serait en souvenir de la ville de Nole en Campanie que les cloches furent désignées *campanae* ou *nolae*. Or, d'après Polydore Virgile, le pape Sabinien, successeur de saint Grégoire le Grand, en aurait été l'initiateur. Le nom propre de la cloche est *signum* d'où dérive le mot tocsin tandis que dans le nord de la Gaule et sur les bords du Rhin elle s'appelle *clocca* ou *cloccum*.

Les cloches prirent vite une place prépondérante dans

les actes de la vie chrétienne : vers 770, Alcuin, dans son *Traité des offices divins*, insiste sur la bénédiction des cloches, tandis qu'au Moyen âge une croyance populaire voulait qu'elles aient la vertu mystique d'écarter les mauvais esprits.

Les fondeurs médiévaux, tels que Vanoccio Birinuccio, de Sienne, nous enseignent « qu'il faut placer les cloches dans des tours suspendues pour mieux se mouvoir, que remuées par des musiciens elles rendent une harmonie à l'instar des orgues ». D'après les chroniques du temps, le clocher de la tour Notre-Dame d'Anvers « renfermait trente-trois cloches de différente grandeur, produisant un son consonnant et exprimant diverses mélodies religieuses, tandis qu'à Malines les cloches comme les orgues, se jouent avec les doigts et les pieds et rendent un accord harmonieux ». Le carillon est né parallèlement avec les libertés que symbolise le beffroi.

Pour parler vraiment d'art campanaire il faut remonter au xvi^e siècle. C'est à cette époque que se rencontre dans les Flandres le *voorslag* ou carillon mécanique destiné à jouer les mélodies des heures; il doit son origine à l'horloge sonnante dont on ignore l'inventeur. La première horloge dont le mécanisme lui-même marquait l'heure aurait été placée en 1368 à Londres, dans l'église de Westminster.

Les jacquemarts, automates de fer frappant sur la cloche, ont été popularisés par l'horloge de Notre-Dame de Dijon qui, comme aujourd'hui, était surmontée de ces pittoresques personnages auxquels, pour expliquer leur nom, les campanographes ont donné différentes définitions. Les maillets de bois destinés à frapper sur la cloche s'appelaient clipotiaux tandis que les cloches réservées à marquer l'heure se nommaient appeaux ou apiaux. Deux automates de fer formaient un jacquemart. En France, le carillon (de *quattrinio* ou de *quadriglio*) est un ensemble d'au moins quatre cloches tandis que dans les Flandres, le *beiaard* est un groupe de six à huit cloches. Le *voorslag* tire son origine de l'adaptation d'un grand nombre de cloches à l'horloge harmonisée directement sans avoir de jacquemart. Les fondeurs malinois Waghevens et Van den Ghein furent les premiers fournisseurs de ces carillons mécaniques; le *voorslag* d'Audenarde,

par exemple, modulait en 1504 les motifs du *Veni sancte Spiritus* et du *Peccatores* et se composait de huit cloches.

A partir du xvi^e siècle on peut seulement commencer à employer le mot « carillonneur » (*beiaarder* en flamand). Ce poste particulier créé en 1557 à Malines existe encore aujourd'hui : c'est certainement le plus vieil emploi civique musical qui survive. Le premier concours pour élire un carillonneur eut lieu en 1560 à Anvers et comportait trois concurrents ; l'intérêt pour ce genre de compétition grandit bientôt puisque ces concours s'étendirent à d'autres villes belges pour gagner la France et la Hollande.

Parmi les vieux maîtres de ces époques dont les noms nous sont parvenus, citons : Van Hoelbecke à Gand, en 1563, Dirk Scholl à Delft, Jan Van Eyck, en 1630 à Utrecht, Théo de Sany à Bruxelles, les Bonnejonne à Malines, à l'abbaye de Saint-Amand-les-Eaux, Dom Ambroise Gatte, de Tourcoing. De 1809 à 1831, Gelatte, de Valenciennes, occupa ce poste, ensuite Jean-Baptiste Lannoy et ses descendants : Maurice Lannoy, mort en 1958, fut en France le maître incontesté du carillon.

A partir du xvii^e siècle, la musique pour carillon se crée mais pour parler d'un art pleinement développé, il faut attendre la fin du xix^e siècle. Jef Denÿn, né en 1862 à Malines, en fut le réformateur. Carillonneur de Saint-Rombaut, fondateur de l'École internationale, sa renommée dépassa les frontières. Avant lui on composait d'après des thèmes populaires ou liturgiques, on interprétait seulement des pièces pour clavecin. Depuis Denÿn, les cloches d'un carillon sont suspendues aux poutres superposées et symétriquement alignées ; les plus petites cloches sont situées aux poutres supérieures. Le carillon se compose de l'instrument placé devant les cloches : le manuel est formé des touches de bois, le tout encadré de fer avec la même disposition pour le pédalier.

L'étendue du registre pour les grands carillons va, ordinairement, de la basse fondamentale à la quarte supérieure de la deuxième octave (*do-do-fa*). Des barres de fer pivotantes à équerre relient les touches aux pédales. Grâce aux perfectionnements apportés (plaque à vis adaptée à la touche) les carillonneurs sont en mesure de nuancer et de jouer des mélodies en tierces, sixtes et octaves et d'exécuter le trille et le trémolo qui, traver-

sant l'espace, donnent à l'ouïe de l'auditeur l'impression du chant soutenu : là réside le secret du jeu moderne. Le carillon se joue en alternant les mains. Les basses se font avec le pied comme à l'orgue. Le carillonneur ferme ses mains, protège ses doigts de gants d'étoffe et joue en frappant la touche harmonieusement du tranchant de la main.

Staf Nees, successeur de Jef Denÿn au clavier de Saint-Rombaut et à la direction de l'École, continue l'œuvre de son maître.

De Jef Denÿn, les œuvres les plus célèbres sont : l'*Andante cantabile*, le *Prélude*, l'*Ave Maria*. Elles sont composées pour un carillon de quatre octaves du type de celui de Malines. L'écriture pour carillon peut avoir une forme contrapuntique, la fugue de Jules Vandeplas en est un bel exemple. Staf Nees a beaucoup écrit pour son instrument : plusieurs *Préludes* dont celui en *do majeur*, chef-d'œuvre du genre, le *Thème en do majeur et Variations* (voir les deux premières mesures de la première variation). Jef Van Hoof a laissé pour le carillon une importante production (*Prélude en forme de fantaisie*, *Prélude et Menuet*, l'*Intermezzo*, l'*Étude pour pédale en forme de suite*, pour ne mentionner que les plus connues de ses œuvres). Citons parmi ceux qui ont écrit des chefs-d'œuvre campanaires les noms de Kamiel Lefevere, Paul Gilson, Percival Price, Flor Peeters, Léon Henry, Géo Clément, Adrien De Groot, Jef Rottiers, John et Staf Gebruers, pour ne parler que des principaux. La musique pour carillon est en perpétuelle évolution sous la plume des contemporains.

Dans la confection d'un carillon, la première condition est de fixer le diamètre de la plus grosse cloche en proportion de celui des autres. Le son sera déterminé par la hauteur, l'épaisseur et le diamètre. Les proportions classiques quant à l'alliage sont de 77 à 78 parties de cuivre pour 22 à 23 parties d'étain. Le timbre est composé de cinq notes : l'octave inférieure, la fondamentale, la tierce, la quinte, l'octave supérieure.

Les frères Hémony, fondeurs d'origine lorraine, fixés en Hollande au XVII^e siècle, réalisèrent les premiers l'homogénéité de la fonte; leur secret a été perdu par leurs successeurs, mais retrouvé par les Paccard d'Annecy dont la « Savoyarde » du Sacré-Cœur de Montmartre,

sortie en 1895 de la fonderie d'Annecy-le-Vieux, est le point de départ de leur renommée : leurs cloches chantent maintenant dans le monde entier.

La Belgique est le premier pays du carillon : de la tour de Saint-Rombaut est parti l'essor de l'art campanaire. Son carillon se compose de quarante-neuf cloches. Dans toute la Belgique il existe environ soixante-dix carillons, une soixantaine en Hollande, en France une trentaine : celui de Saint-Amand-les-Eaux est un des rares qui se soient fait entendre depuis 1785. Refondu en 1950 par Paccard, il a trois octaves et demi chromatiques. Citons ceux de Béthune, Arras, Saint-Quentin, Rouen, Lisieux, Blois, Reims, Châlons-sur-Marne, Paris. En Angleterre et en Irlande, plusieurs sont sortis des fonderies Taylor. L'art campanaire s'est peu développé en Allemagne. Dans les pays scandinaves, un des plus importants est celui de Saint-Paul de Copenhague dont le titulaire est Edwin Nielsen; en Russie, à Tsaritsyne, il y a un carillon de trente-huit cloches, fondu par Derk en 1757. Le Portugal possède, à Mafra, deux carillons fameux par les récitals de Lannoy. Un effort en faveur du carillon se fait en Amérique depuis Jef Denÿn; on peut totaliser au moins une centaine de carillons aux Etats-Unis et au Canada. Le carillon de cinquante-six cloches de Saint-Joseph de Montréal sort de chez Paccard et est animé par Émilien Allard.

Les instruments les plus importants ont de soixante-douze à soixante-seize cloches, tel celui de soixante-douze cloches de la Riverside Church de New York. Mexico possède un carillon de quarante cloches de la fonderie hollandaise Petit et Fritsen. L'Australie est dotée d'un certain nombre de carillons, dont celui de l'université de Sydney de soixante-deux cloches, fondues en 1928 par Taylor.

Réservé au beffroi ou à l'église, le carillon a un rôle important. Depuis quelques années, des Flandres au Nouveau Monde, l'intérêt pour la musique de l'espace se développe intensément. Ce paysan portugais a raison de dire que « le carillon est la guitare du ciel ».

Jacqueline GOGUET.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTHELÉ, J., *Enquêtes campanaires*, Montpellier, 1903.
 GERMAIN, L., *Cloches lorraines, Fondateurs de cloches lorraines*, Nancy, 1885.
 GOGUET, J., *Le carillon des origines à nos jours*, Paris, 1958.
 PRICE, P., *The Carillon*, Oxford, 1933.
 ROCCA, A., *De Campanis commentarius*, Rome, 1612.
 ROTTIERS, J., *Beiaarden in België*, Malines, 1952.
 STAERCKE, A. E. de, *Cloches et carillons. L'hutoire folklorique des cloches*, Bruxelles, 1947.
 VAN DOORSLAER, G., *Les Waghevens, fondeurs de cloches*, Anvers, 1908.
 VERHEYDEN, P., *Beiaarden in Frankrijk*, Malines, 1926.
Gedenkboek Jef Denijn, Malines, 1947.

LA CHANSON LITTÉRAIRE ET LES SOCIÉTÉS CHANTANTES

LA chanson littéraire n'a certes pas pris naissance au XVIII^e siècle, mais c'est à cette époque qu'elle a reçu ses statuts, qu'elle s'est codifiée.

Depuis les « Compagnons du Val-de-Vire », les chansonniers préféraient vivre dans une aimable anarchie et, sans les célèbres recueils Clairambault-Maurepas, il est certain que leurs œuvres ne seraient pas parvenues jusqu'à nous.

C'est Pierre Laujon, en sa qualité de premier chansonnier élu membre de l'Académie française, qui définit, dans le tome IV de ses *Œuvres choisies*, les différentes formes que peut prendre la chanson. Il constate — avec une certaine amertume — qu'elle est à peine citée dans les ouvrages concernant la versification française et qu'elle passe, en général, pour un amusement frivole. Elle est cependant susceptible, dans ses diverses acceptions ou dénominations, de se prêter à presque tous les genres poétiques.

CHANSON ET PARODIE. — On confond ordinairement sous le même nom la chanson « proprement dite » et la chanson « parodiée ». Dans la chanson, le poète et le musicien collaborent à la même œuvre, dans le même temps. Dans la parodie, le poète choisit un air et compose son poème sur la césure musicale. L'air choisi prend alors le nom de « timbre », nom qui désigne indifféremment l'air, ou l'incipit du couplet qui sert de support à la chanson parodiée. Il arrive souvent qu'un autre chansonnier, ignorant le nom du timbre véritable, indique comme timbre d'une seconde chanson l'incipit de la parodie, créant ce que l'on appelle un « faux timbre ». Cette pratique fut courante, surtout au XIX^e siècle, obligeant le chanteur à retrouver le timbre initial à travers un dédale de « faux timbres » ; car —

ajoute Laujon — on compte trente parodistes pour un chansonnier! »

La parodie peut se permettre certaines licences, éli-sions, etc., qui sont parfois nécessaires pour adapter exactement le texte littéraire au texte musical. Ce dernier est choisi indifféremment dans les chansons, romances ou scies en vogue; dans les opéras (Campra, Lully et Rameau ayant été le plus souvent mis à contribution) ou même parmi des œuvres instrumentales (tel le *Ça ira* de Ladré, sur une contredanse de Bécourt : le *Carillon national*).

AMPHIGOURI. — La parodie sur un timbre d'origine instrumentale donna naissance à un genre bizarre et burlesque, qui connut, au XVIII^e siècle, une vogue aussi vive qu'éphémère : l'amphigouri. Succession de mots n'ayant souvent aucun sens, mais observant une extrême régularité de rimes et suivant fidèlement la prosodie musicale. Charles Collé, créateur du genre, a composé de nombreux amphigouris sur les motifs des opéras de Jean-Philippe Rameau (en particulier des *Indes galantes*, qu'il a contribué ainsi à populariser).

Jean-Joseph Vadé semble avoir préféré le *Menuet* d'André-Joseph Exaudet pour servir de support à ses amphigouris; cependant, il a composé, sur l'air des « Sauvages » des *Indes galantes*, un amphigouri qui est certainement le meilleur du genre, et dont voici un fragment. (Voir ex. 1.)

POT-POURRI. — Mélange de parodies diverses, réunies pour former une seule chanson. Surtout vocal à la fin du XVIII^e siècle, le pot-pourri devint ensuite instrumental et bâti sur les principaux airs d'une partition d'opéra, d'opéra-comique ou d'opérette.

VAUDEVILLE. — L'origine du terme remonte à la célèbre école du « Val-de-Vire » dont le poète, Olivier Vasselin (mort en 1450) aurait été le chef. Le mot se transforme au XVI^e siècle en « Voix-de-Ville » (Ronsard, Chardavoine). Au XVIII^e siècle, il désigne surtout les couplets finals d'une comédie. Il est soumis à des règles strictes : il doit exposer son sujet dans le premier couplet, mais chacun des autres couplets doit contenir autant d'épigrammes détachées. Tous les couplets concourent à ramener le — ou les — refrain indiqué dans le premier couplet.

Oui, L'acte est i-nou-ï, Quoi, dans un
 sac, En-vo-er Pi-brac, Au fond d'un lac, Et traiter Saint-
 Luc D'homme caduc, Tandis qu'un duc Répand son suc Le —
 long d'un a-que-duc! Non, Lorsqu'Agamemnon Fit un ser-
 -ment, Je ne sais com-ment, Son re-gard
 sec N'ouvrit point le bec, D'Abi-me-lec, A qui le
 grec Re-fu-sait le si-la-ma-lec. *etc.*

EX. I.

CHANSON À TABLEAU. — Presque toujours sur un sujet d'actualité, elle tire son nom d'un tableau sur lequel une imagerie populaire représente les événements relatifs au sujet de la chanson. Le chanteur indique, soit avec un bâton, soit avec l'archet, s'il s'accompagne d'un violon, les images correspondant aux différents couplets. C'est sous cette forme, alors très en vogue au XVIII^e et au XIX^e siècle, qu'on chanta les plus célèbres complaintes.

LE PREMIER CAVEAU

En 1731, quelques joyeux pique-assiette : Alexis Piron, Charles Collé et Crébillon fils, avaient pris l'habitude de se réunir à la table de Gallet, épicier-droguiste, établi rue de la Truanderie. Au dessert, ils payaient leur écot en chansons... l'épicier se piquait de poésie et, dans des cornets de papier, débitait tout ensemble sa marchandise et ses œuvres.

En 1733, Gallet (qui s'était plus occupé d'écrire des chansons que de gérer son commerce), ayant eu des ennuis d'argent, le trio de chansonniers décida de fonder une société de dîners à frais communs et se transporta dans un cabaret tenu par le sieur Landelle, au numéro 4 de la rue de Buci, à l'enseigne du Caveau. Ils s'adjoignirent quelques convives : Louis Fuzelier, Joseph Saurin père, Sallé (secrétaire de Maurepas) et Prosper de Crébillon père. Les dîners furent fixés les 1^{er} et 16 de chaque mois ; le prix du repas était de deux livres. L'année suivante (1734), les huit fondateurs des « dîners du Caveau » décidèrent de se constituer en société et de recevoir parmi eux des personnalités de talents divers : Gentil-Bernard ; François Boucher ; Labruère ; Duclos ; Helvétius ; Haguenier (ancien secrétaire du Régent) ; Jean-Philippe Rameau ; Bernard-Joseph Saurin fils. Ces réunions épicuriennes étaient placées sous le signe de l'épigramme, chaque convive étant à son tour l'objet d'un couplet satirique. L'épigramme était-elle trouvée « juste et piquante » (c'étaient les mots consacrés), le patient buvait un verre d'eau à la santé de celui qui l'avait censuré. Était-elle trouvée « injuste » ou « niaise » : le verre d'eau servait alors de punition au censeur.

Sous ces dehors plaisants, le « Caveau » était surtout une société d'entraide fraternelle dont Jean-Philippe Rameau bénéficia tout le premier, les membres du Caveau s'étant unis pour l'aider à triompher des « lullistes ».

Pendant dix ans, les réunions eurent lieu régulièrement et avec un plein succès. En 1743, une sottise querelle entre Crébillon père et fils amena la dispersion du groupe. Quelques années plus tard (1759), le fermier général Pelletier essaya de reconstituer à sa table les dîners du

Caveau, en groupant autour de lui, tous les mercredis, quelques membres de l'ancienne société. Ces dîners — trop mondains — n'eurent pas le succès escompté, mais se poursuivirent cependant jusqu'à la mort de Pelletier.

LE DEUXIÈME CAVEAU

Ce n'est qu'en 1762, grâce à Piron, Crébillon fils et Gentil-Bernard que les dîners du Caveau reprirent avec une société agrandie : Panard, Favart, Laujon, Lemierre, Colardeau, Laplace, Goldoni, Rochon de Chabannes, Barthe, Dudoyer, Dusaulx, Dorat, Pezay, l'abbé de Vaucelles, Denon, Delille, Coqueley de Chaussepierre, François-André Danican-Philidor, Albanese, Joseph Vernet, le comte de Coigny, auxquels se joignirent plus tard Fréron et Baculard d'Arnaud; Crébillon fils fut élu président perpétuel.

La société, ainsi reconstituée, fut très active durant cinq ans, puis battit de l'aile, avant de se dissoudre définitivement. Les deux premiers Caveaux n'ont pas publié de recueils spéciaux, mais les chansons chantées aux réunions se trouvent dans le « *Mercur français* », dans « *l'Année littéraire* », ainsi que dans « *l'Encyclopédie poétique* » publiée par Pierre Capelle. Cependant les réunions du Caveau redonnèrent un essor à la chanson littéraire et, à la fin du XVIII^e siècle, on vit apparaître une quantité prodigieuse de petits recueils de chansons, d'almanachs chantants, etc., prouvant la place que les membres du Caveau avaient su lui donner dans la littérature de l'époque. Les chansonniers, membres du Caveau, créèrent chacun un genre bien défini qui les classe nettement au-dessus de la production chansonnière de leur temps. Avec Panard, c'est la chanson morale (*les Maximes, les Étonnements, les Vieillards*). Piron et Collé développèrent l'épicurisme et maintinrent la meilleure tradition des chansons libertines.

Piron se vit refuser l'entrée de l'Académie française, pour avoir composé la fameuse *Ode à Priape*. Dans sa vieillesse, il manifesta du repentir dans une épigramme qui commence ainsi :

Le vieil auteur du cantique à Priape
Le cœur contrit, s'en allait à la Trappe
Pleurant le mal qu'il avait fait jadis...

Repentir qui semble de pure forme, puisqu'en même temps, Piron chante au Caveau :

Je suis disciple d'Épicure,
Mon tempérament fait ma loi,
Je n'obéis qu'à la nature...

Quant à Charles Collé, il a publié — entre autres — un *Recueil de chansons qui n'ont pu être imprimées, et que mon censeur n'a point dû me passer* : titre qui se passe de commentaires... L'abbé de L'Attaignant, qui, s'il ne fut pas membre titulaire du Caveau, y fut invité fréquemment et prit une part active aux réunions, inventa (avant les RR. PP. Duval, Cocagnac, etc.) la chanson chrétienne (*le Mystère de l'Incarnation*, sur le timbre de : *Les cœurs se donnent troc pour troc ; Une aspiration à Dieu*, sur le timbre de : *Ne v'la-t-il pas que je l'aime...*, etc.).

Il serait injuste d'oublier Jean-Joseph Vadé, dont la courte carrière se place entre les deux Caveaux, ce qui explique qu'il ne put faire partie ni de l'un, ni de l'autre. Ce précurseur du réalisme créa le style poissard (qui fut souvent imité par la suite). Il créa des personnages : Jérosme Dubois, « pêcheur » de Seine au Gros-Caillou, Nanette Dubut, blanchisseuse de linge fin, ou Manon Giroux, la couturière; héros de chansons, d'opéras-comiques, ou des célèbres *Lettres de la Gruenouillère...* personnages de tous les jours, qui valurent à leur auteur la sympathie du grand public.

LA CHANSON SOUS LA RÉVOLUTION

Si les dîners des chansonniers subirent une éclipse, on n'en chanta pas moins, et les sections patriotiques devinrent autant de sociétés chantantes; en particulier, les sections du Bon Conseil, du Contrat Social et, surtout, des Tuileries. Les auteurs de vaudevilles transforment leur style, et composent des chansons patriotiques. Au premier rang de ceux-ci brille le citoyen Pierre-Augustin de Piis, ancien secrétaire des Commandements du comte d'Artois; auteur de talent, il fut une sorte de Talleyrand de la chanson, accordant sa lyre suivant les différents régimes au pouvoir.

Sous la Convention, on chante de plus en plus, et Danton proteste de façon véhémement contre cette trans-

formation des sections en « tréteaux » (1794). Dès lors, les auditions devinrent plus rares, et les amateurs de chansons patriotiques durent se contenter des salles de spectacle où, dès 1792, auteurs, chanteurs et même spectateurs rivalisèrent; ce qui fut souvent prétexte à des scènes houleuses. Une chanson déchaîna particulièrement les passions : c'est *le Réveil du Peuple* de Jean-Marie Souriguières, musique de Gaveaux (1795). Les spectateurs avaient pris l'habitude d'interrompre la chanson pour lancer des réflexions inspirées par les couplets chantés, pour applaudir — ou siffler — certains vers. Les adversaires du *Réveil du Peuple* répondaient en chantant *la Marseillaise* et cet étrange duo dégénéra souvent en pugilats...

Sous la Terreur, la chanson trouve un refuge dans les prisons. Les détenus, pour tromper la terrible attente et leur inaction, composent des chansons empreintes de courage et de noblesse ou raillent leur sort avec esprit.

Les chansonniers Radet et Desfontaines ayant été arrêtés, ils sollicitèrent leur élargissement en chansons.

SOCIÉTÉS CHANTANTES ISSUES DU CAVEAU

Sitôt la tourmente passée, le Caveau renaît de ses cendres sous l'impulsion de Laujon et prend le titre de « Dîners du Vaudeville » (1796-1801). Cette société réunissait des chansonniers et des auteurs de vaudevilles. A mesure que de nouveaux auteurs obtenaient des succès au théâtre, ils étaient admis aux dîners, ce qui constitua une société assez importante, dont les principaux membres furent : P. A. de Piis, Barré, Radet, Desfontaines, le comte de Ségur, Armand Gouffé, Philipon de la Madelaine, Le Prévoist d'Iray, Dupaty, etc. Les dîners mensuels avaient lieu à frais communs, le 2 de chaque mois, d'abord chez Méot, ensuite chez l'acteur-restaurateur Juliet, rue Vivienne. Les statuts rédigés en vers de mirliton stipulaient que :

Pour être admis, on sera père
De trois ouvrages en couplets,
Dont deux au moins (clause sévère)
Auront esquivé les sifflets.

Ces statuts nous renseignent exactement sur les buts et les activités de la société. Les chansons doivent être composées sur un sujet donné, que l'on tire au sort, et dont sont exclus la politique et la religion. Pour la première fois, les œuvres chantées aux dîners furent publiées régulièrement, les autres sociétés n'ayant fait que continuer cette coutume.

De 1801 à 1805, les « Déjeuners des Garçons de bonne humeur » succédèrent aux Dîners du Vaudeville. Cette société, qui ne comportait que dix membres, compta Marc-Antoine Desaugiers parmi ceux-ci. Trois volumes furent publiés par les soins de Pierre Capelle.

Citons encore : la Société des Gobe-Mouches, réunion surtout gastronomique (qui compta pourtant Laujon au nombre de ses convives) et La Dominicale, rassemblant chez le célèbre chirurgien Louis de nombreux membres du second Caveau. Cette société fut la seule à déroger à la loi des « caveaux » : ne pas admettre de femmes aux réunions, et Sophie Arnould fut souvent invitée aux dîners. Ces deux sociétés, fondées avant la Révolution, furent dispersées par les événements.

Enfin, à l'imitation des Dîners du Vaudeville, des sociétés chansonnières se formèrent en province. Les principales furent : à Bordeaux, les Cercles des Chansonniers, et les Dîners de la Société littéraire (1800), à Marseille : Les Troubadours (1809); à Lyon : la Société épicurienne (1812), qui devint ensuite les Amis de la Chanson, puis « Le Caveau Lyonnais », et, enfin, à Saint-Étienne, le célèbre Caveau Stéphanois, qui eut Gustave Nadaud pour président d'honneur.

LE CAVEAU MODERNE

De tous les « Caveaux », le Caveau moderne fut le plus important si l'on considère la qualité de ses membres. En firent partie Antignac, Armand Gouffé, Béranger, Nicolas Brazier, Cadet-Gassicourt, Capelle, Désaugiers, Ducray-Duminil, Dupaty, Grimod de la Reynière, de Jouy, Laujon, Philippon de la Madelaine, P. A. de Piis, etc.

Fondé en 1806 sur l'initiative de Pierre Capelle, il réunissait ses adhérents, le 20 de chaque mois, chez le restaurateur Balaine, à l'enseigne du « Rocher de Can-

cale ». La présidence fut offerte à Laujon. A sa mort (juillet 1811), il fut remplacé par Marc-Antoine Désaugiers, qui joua au Caveau moderne un rôle prépondérant; c'est lui qui, en 1813, y amena une recrue de choix : Pierre-Jean de Béranger, qui composa, comme discours de réception, une bien jolie chanson, intitulée : *l'Académie et le Caveau*.

Au Caveau, je n'osais frapper.
Des méchants m'avaient su tromper,
— C'est presque un Cercle Académique,
Me disait maint esprit caustique.
Mais, que vois-je! de bons amis
Que rassemble un couvert bien mis.
— Asseyez-vous, me dit la compagnie;
Non, non, ce n'est pas comme à l'Académie.
Ce n'est pas comme à l'Académie! etc.

En 1841, Béranger fut nommé secrétaire perpétuel du Caveau Moderne, en remplacement d'Armand Gouffé, ce chansonnier (père de l'humour noir) ayant donné sa démission dans un accès de misanthropie. Le Caveau Moderne dura jusqu'en 1845. A ce moment, des dissentiments d'origine politique surgirent entre ses membres, et amenèrent la dispersion de la société. Les publications du Caveau moderne furent importantes, et leur vente servait à couvrir les frais occasionnés par les repas et les réunions. Les deux premières années, on trouve les chansons chantées aux dîners dans le « Journal des Gourmands et des Belles », qui contenait, en outre, des recettes de cuisine, des articles sur la mode, etc. Ensuite, ces cahiers prirent le titre de « l'Épicurien français », ou les « Dîners du Caveau moderne » (120 n^{os}) qui publia exclusivement les œuvres de ses membres titulaires ou étrangers. Capelle assure qu'il y eut des correspondants jusque dans l'Inde, l'Île Bourbon et l'Île de France, où la société se réunissait sous le nom de « Table Ovale ».

Indépendamment de ces publications mensuelles, le Caveau moderne publia, de 1807 à 1816, dix volumes annuels sous le titre *le Caveau moderne ou le Rocher de Cancale*, contenant quelques chansons de l'ancien Caveau, ainsi qu'un choix des meilleures chansons chantées aux dîners. Enfin, en 1810, Pierre Capelle réunit les timbres servant aux chansonniers sous le titre *la Clef*

du Caveau, qui, encore aujourd'hui, est le bréviaire de l'amateur de chansons.

Contrairement aux usages précédents, plusieurs fois par an, le Caveau moderne organisait des soirées musicales où les dames étaient admises. Des musiciens venaient renforcer le programme : le violoniste Pierre Baillot, le harpiste Foignet, Frédéric Duvernoy, cor, Mozin, piano, Batiște et Chenard, chanteurs, et les compositeurs Doche, Plantade, Romagnesi et Alexandre Piccini. Une société, composée en grande partie de membres associés du Caveau moderne, se constitua en 1813 sous le titre des « Soupers de Momus » et dura jusqu'en 1827-1828. Pendant cette période, elle publia quinze volumes, où l'on rencontre les noms de Béranger et Émile Debraux. Signalons encore une autre série de publications issues du Caveau moderne : « L'Enfant Lyrique du Carnaval » (1816-1818), qui devint ensuite « Le Nouveau Caveau » (1819-1826). En 1825, Desaugiers et Piis essayèrent de regrouper — sans succès — les membres du Caveau moderne sous le titre « Le Réveil du Caveau » (1 vol. publié).

Mais l'époque n'est plus aux chansons de bonne humeur et, de plus en plus, les chansonniers deviennent hantés par la politique. En 1822, après le premier procès fait à ses chansons, Béranger est enfermé pour trois mois à la prison de Sainte-Pélagie. Il y retrouve d'ailleurs d'autres chansonniers ou littérateurs : Eugène de Pradel, Cauchois-Lemaire, Barginet, Paul-Louis Courier, Jay, Ducange, Bonin, Lepage et Debraux. Dans cet enfer (bénin!), les chansonniers fondèrent la société des « Bibe-rons », qui publia en 1825 les chansons écrites en prison, sous le titre de *la Marotte de Sainte-Pélagie*.

Moins heureux, d'autres chansonniers (dont Poutignac de Villars et Magalon) seront incarcérés à Poissy, mêlés aux condamnés de droit commun. S'ils n'eurent pas le loisir de fonder une société, ils mirent avec élégance leur triste sort en chansons.

DÉCLIN DU CAVEAU

En 1834, des chansonniers voulurent reprendre le titre de « caveau », mais, par déférence envers leurs aînés, ils intitulèrent tout d'abord leur société « Les

Enfants du Caveau » pour, en 1838, revenir au titre initial. Malgré quelques membres de marque, Charles Nodier, Scribe, Altaroche, il manquait la verve de l'ancien Caveau et un écrivain appela la société « Le Bas Empire de la Chanson ». Béranger n'assista à aucune réunion et trouva un prétexte poli pour refuser la publication de ses œuvres dans les recueils.

La vie du Caveau se déroula « sans événements graves », nous conte l'un de ses historiens, mais, semble-t-il, avec une certaine monotonie, jusqu'en 1939.

LA GOGUETTE

Les caveaux recrutaient leurs membres parmi les hommes de lettres, gardant ainsi à la chanson littéraire un caractère aristocratique. Au ^{xix}^e siècle, des sociétés chantantes, appelées « goguettes », se constituent, dont les membres sont, pour la plupart, de simples ouvriers ou de petits artisans épris de musique et de littérature. Ces chansonniers populaires se croiront (à la suite de Béranger) avoir une mission à remplir et adopteront la définition de Louis Festeau : « Le chansonnier est l'écho, le pétitionnaire du peuple. Il rit de sa joie, pleure de sa souffrance, et menace de sa colère. »

Malgré son nom (gogue : faire bombance), la goguette rejette l'épicurisme des caveaux. Si ses membres se réunissent dans les cabarets, c'est plutôt attirés par les chansons qu'on y entend, que par le désir de boire ou de manger.

C'est vers 1817 que les premières goguettes apparaissent dans Paris. Cependant, en 1804, une société « Les Bergers de Syracuse », présidée par Pierre Colau, peut être considérée comme la première goguette en date. Elle dura longtemps, puisque Gérard de Nerval, dans *Promenades et Souvenirs*, raconte qu'il en fit partie.

Par contre — et malgré leur titre — « l'Union des Arts et de l'Amitié en goguette » et « La Goguette » (1811-1813) sont des réunions de littérateurs ou de musiciens professionnels — de fausses goguettes — et leur idéal ne diffère pas de celui des Caveaux. Sitôt nées, les goguettes prolifèrent, au point que, dès 1818, il devient difficile de les recenser. En 1845, on en compte environ quatre cent quatre-vingts dans Paris et ses environs et

il ne sera sans doute jamais possible d'en dresser la liste complète.

Certaines goguettes avaient leurs traditions. Chez les « Bergers de Syracuse », le président recevait le titre de « Grand Patron », les membres étaient « Bergers » et se réunissaient au « Hameau ». A « l'Enfer », rue de la Grande-Truanderie, chacun des membres était « Démon », le lieu des séances s'appelait la « Grande Chaudière »; un argot spécial était employé; par exemple « jouer des griffes » signifiait applaudir.

A la « Ménagerie », dont Charles Gille fut le président fondateur, chaque membre recevait le nom d'un animal différent et lorsqu'un nouveau sociétaire était admis, son parrain s'écriait (parodiant irrévérencieusement la déclaration du comte d'Artois) : « Il n'y a rien de changé en France; il n'y a qu'un animal de plus! » Les visiteurs étaient des « rossignols » et les visiteuses des « fauvettes ». Car les goguettes admirent presque toujours les femmes à leurs réunions, contrairement aux usages des caveaux. Gérard de Nerval a laissé, dans *les Nuits d'octobre*, une curieuse description de goguette, celle des « Troubadours », située rue Saint-Honoré, dans la salle du « Bal des Chiens ». Lacenaire, qui était un habitué de ce bal, se faufilait les jours de goguette, dans la salle réservée aux troubadours, pour y applaudir les vedettes de la soirée.

Le grand maître des goguettes fut, jusqu'à sa mort survenue en 1831, Émile Debraux. C'est dans une goguette que, grimpé sur une table, il chante aux acclamations de l'assistance *la Colonne*, dont deux vers au moins sont dans toutes les mémoires :

Ah! qu'on est fier d'être français
Quand on regarde la Colonne!

Debraux a défini, en plusieurs chansons, le caractère des « goguettes » :

Sociétaires, visiteurs,
Auditeurs, chanteurs, auteurs,
C'est à qui clabaudera,
C'est à qui s'écorchera...,

ce qui prouve que, dans ces sociétés fraternelles, ne régnait pas toujours l'esprit de charité! Cependant,

Debraux, devant le ton enflammé de certaines chansons, donne des conseils de prudence aux goguettiers :

J'applaudis même aux flonflons qu'on décoche
Contre un ministre ou contre Loyola;
Et cependant, de crainte d'anicroche,
Badinez, mais restez-en là!

Conseils de prudence qui ne seront pas suivis. Vinçard, Charles Gille, Louis Festeau, Gustave Leroy, exalteront, chacun selon son tempérament, les doctrines saint-simoniennes ou fouriéristes, préparant ainsi la seconde République. Aussi, après le coup d'État du 2 décembre, le premier soin de Napoléon III fut d'interdire le droit de réunion, chaque goguette étant considérée comme un foyer de conspiration. Il fallait demander à la préfecture de police la permission de se réunir pour chanter, ce qui porta un coup fatal à la plupart des goguettes.

La troisième République paya les goguettiers d'ingratitude, refusant de les autoriser de nouveau à se réunir, malgré la supplique chantée que Jules Janin adresse au préfet de police :

Ah! rendez-nous notre vieille goguette,
Ses gais refrains et son vin à six sous...

Des noms de goguettiers sont restés célèbres : Hégésippe Moreau, qui chanta pour la première fois sa jolie chanson de *la Fermière* à la goguette des Infernaux; Eugène Baillet, qui devint l'historien de la chanson; René Ponsard, l'un des premiers chantres de la « Butte »; Pierre Dupont, qui chanta ses élégies pastorales et ses hymnes républicains dans les goguettes, avant de retourner spectaculairement sa veste, pour célébrer les victoires impériales; Jean-Baptiste Clément, auteur du *Temps des cerises* et d'autres chansons moins anodines; le romancier Henri Murger; Paul Avenel qui, sous le second Empire, resta l'un des rares à cingler le régime; Jules Moinaux, père de Courteline; Desrousseaux, auteur de la chanson du *P'tit Quinquin*, que l'on prend souvent pour une chanson folklorique; Eugène Pottier, père de *l'Internationale*; Savinien Lapointe; les frères Dalès; Pierre Lachambeaudie; Dominique Flachet; Ernest Chebroux; Édouard Hachin; Barateau, etc., enfin, Charles

Colmance, dont le style populaire annonce les scies de caf'conc', et Jules Jouy, qui transporta les goguettes à Montmartre. Les goguettiers n'ont pas composé que des chansons parodiées, et quelques musiciens ont collaboré avec eux : Darcier, Paul Henrion, Tac-Coen, Ben Tayoux, Étienne Arnaud, Louis Abadie, etc.

LA LICE CHANSONNIÈRE

Une seule goguette survécut (et survit encore, puisqu'elle réunit ses membres tous les derniers lundis de chaque mois, sous la présidence de M. Louis Moreau), La « Lice chansonnière », fondée, en 1831, par Charles Lepage. Au début du ^{xx}e siècle, les membres du Caveau et de la Lice fusionnaient dans une autre association chansonnière baptisée « Le Pot-au-Feu ».

La Lice a publié, chaque année, depuis sa fondation jusqu'en 1902, les œuvres de ses sociétaires et organise un concours de chansons.

LES CABARETS ARTISTIQUES

Des cendres de la goguette naquit le cabaret artistique. En 1878, Émile Goudeau, savant helléniste, crée les « Hydropathes », à mi-chemin entre le cabaret et la goguette. Jacques Ferny écrira à ce sujet : « Le rôle prépondérant joué par Goudeau dans le groupement et les destinées des Hydropathes n'a pas seulement un intérêt anecdotique. Il est un fait historique notable, puisqu'il eut pour conséquence la création du cabaret artistique. » Tout d'abord, Goudeau réunit ses commensaux dans un café plus ou moins bien famé de la rue des Boulangers. Puis, celui-ci ayant été clos par autorité de justice, il transporte sa compagnie au premier étage du café Rive Gauche (au coin de la rue Cujas et du boulevard Saint-Michel), mais la salle est exiguë et, devant le nombre croissant des auditeurs, les Hydropathes élisent domicile au 19 de la rue Cujas, dans le vaste rez-de-chaussée d'un hôtel. En 1879, les Hydropathes s'agrandiront encore et prendront possession d'une ancienne salle de bal, 29, rue Jussieu. Les Hydropathes eurent leur journal, publication éphémère (janvier 1879-mai 1880) qui devint ensuite « Le Tout-Paris » (mai-juin 1880). En décembre

1919 parut un numéro spécial et unique de « l'Hydropathe », à l'occasion d'une séance en Sorbonne, où, sous la présidence de Léon Bérard et de Sarah Bernhardt, on rendit un solennel hommage à celui qui avait restauré la chanson littéraire, abîmée dans les flonflons du café-concert.

En septembre 1881, les Hydropathes se transforment en « Hirsutes » et tiennent leurs réunions place Saint-Michel, au café de l'Avenir. Mais Goudeau se désintéresse de la nouvelle association : il vient de rencontrer Rodolphe Salis et tous les deux sont en pleins préparatifs de l'ouverture du cabaret du Chat-Noir, qui a lieu en décembre 1881, boulevard de Rochechouart. Salis transforma un petit bureau de poste, poussiéreux et désaffecté, en cabaret Louis XIII et les Hydropathes de Goudeau fournirent en grande partie la première équipe du Chat-Noir. Bientôt le cabaret du boulevard de Rochechouart s'avéra trop petit et, en mai 1885, le Chat-Noir s'installa, en grande pompe, dans un nouveau logis : rue Victor-Massé, en chantant ce refrain de Bruant :

Nous cherchons fortune
Autour du Chat Noir,
Au clair de la lune,
A Montmartre, le soir.

Cette chanson se chante sur le timbre d'*Aqueros Moun-tagnos* (folklore de Bigorre).

Les années de 1884 à 1892 furent glorieuses pour le Chat-Noir, et l'on y entendit les meilleurs poètes et chansonniers de l'époque : Haraucourt et Samain débütèrent au Chat-Noir. On y entendait aussi : Rollinat, Maurice Bouchor, Jean Richepin, Raoul Ponchon, Armand Masson, Victor Meusy, Bruant, Mac-Nab, Jules Jouy, Jean Rameau, Vincent Hyspa, Pierre Trimouillat, Jacques Ferny, Jean Goudezki, Miguel Zamacoïs, Xanrof, Dominique Bonnaud, Maurice Donnay. Du côté sentimental, les auditeurs étaient gâtés avec Maurice Vaucaire, Maurice Boukay, Montoya, Maria Kryszynska, et les suaves mélodies de Paul Delmet. Le dimanche, en matinée, était organisée une goguette, longtemps présidée par Jules Jouy.

En 1896, Salis étant très fatigué (il mourut en 1897), le Chat-Noir ferma ses portes une partie de l'année, pour permettre à ses membres de partir en tournées..., ce qui

amena assez vite la désagrégation de ce cabaret dont Jules Lemaître a pu écrire : « Le Chat-Noir a joué un rôle dans la littérature d'hier; il a été des premiers à discréditer le naturalisme, en le poussant à la charge et, en même temps, le Chat-Noir a contribué au réveil de l'idéalisme. »

Le Chat-Noir a publié, de 1882 à 1899, un journal satirique dont le rédacteur en chef était Émile Goudeau, puis Alphonse Allais.

Le Chat-Noir disparu, la plupart des poètes et chansonniers qui en firent partie se regroupèrent au cabaret des Quat-z'Arts (62, boulevard de Clichy), fondé par Trombert. Ensuite, les cabarets de Montmartre se transformèrent peu à peu en des entreprises commerciales et la chanson littéraire fit place à l'actualité satirisée.

Il y eut encore des tentatives de goguettes avec les « Camaros d'Asnières » et le « Coup de Gueule » fondé par Léon de Bercy, où, pour cinq francs, chaque client pouvait faire inscrire son « coup de gueule » sur les murs, ou s'y faire entendre. Et, seul survivant d'une époque révolue, le « Lapin à Gill », fondé en 1903 par Frédéric Gérard, dit « Frédé », où se rencontraient Pierre Mac Orlan, Max Jacob, Apollinaire, Carco et Roland Dorgelès.

Les grandes figures qui dominent la chanson française à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e sont, avant tout, des chansonniers d'actualité. Il faut cependant mettre à part : Aristide Bruant, seul naturaliste de l'équipe du Chat-Noir, Théodore Botrel, chansonnier d'inspiration folklorique, Xavier Privas « poète éloquent des misères et des tristesses » et Charles-Maurice Couyba, dit Maurice Boukay, que Verlaine, Armand Silvestre et Sully Prudhomme reconnurent comme étant des leurs.

Ce n'est qu'en 1936 que la chanson littéraire fait sa réapparition au « Bœuf sur le Toit ». Devant le succès remporté, Agnès Capri ouvre, en 1938, un cabaret consacré uniquement aux chansons littéraires. On y applaudit des chansons de Max Jacob, Prévert, Apollinaire, Aragon, L.-P. Fargue, J. Nohain, mises en musique par Joseph Kosma, Christiane Verger, Claude Arrieu, Vittorio Rieti, Maurice Jaubert, Rodolphe Goehr, Van Parys, Poulenc et Sauguet.

Interrompue durant l'occupation (où des œuvres char-

mantes comme *Nathalie*, ou *la Ronde du cerisier* d'Agathe Mella et Claude Arrieu, composées en 1940-1941 n'eurent pas, du fait des événements, l'audience qu'elles auraient méritée), la chanson littéraire fait, en 1945, une rentrée brillante avec « Les Gueux au Paradis », dont les chansons sont signées André Obey, Maurice Fombeure et Claude Roy, musique de Claude Arrieu. Interprétées tout d'abord par les Quatre Barbus, ces chansons furent reprises par les Frères Jacques.

Les « Gueux au Paradis » popularisèrent la chanson littéraire, préparant le succès remporté au Bœuf sur le toit et au Tabou en 1949 par Juliette Gréco, avec *la Rue des Blancs-Manteaux* de Jean-Paul Sartre, *la Fourmi*, de Robert Desnos, et enfin *Si tu t'imagines*, de Raymond Queneau (musiques de Joseph Kosma).

Depuis, la chanson littéraire, largement diffusée par les disques et la radio, semble jouir d'une jeunesse toujours renouvelée, mais il est encore prématuré d'écrire son histoire...

France VERNILLAT.

BIBLIOGRAPHIE

- LAUJON, P., *Œuvres choisies*, t. IV, Paris, 1811.
 CAPELLE, P., *La clef du Caveau*, Paris, 1810.
 DINAUX, A., *Sociétés badines, bachiques et chantantes*, Paris, 1867, 2 vol.
 VALBEL, H., *Chansonniers et cabarets artistiques*, Paris, 1895.
 GOUDEAU, E., *Dix Ans de bohème*, Paris, 1888.
 BRISSON, A., *Un coin du Parnasse*, Paris, 1898.
 BAILLET, E., *La petite muse*, Paris, 1901.
 PIERRE, C., *Notes sur les chansons de la période révolutionnaire*, « Revue Musicale », 1904.
 JANIN, J., *Béranger et son temps*, Paris, 2 vol., 1866.
 BROCHON, P., *Béranger et son temps, et le Pamphlet du pauvre*, Paris, Éditions sociales, 1956 et 1957.

Revue mensuelle de la Société Le Caveau (1908-1913).
 L'Esprit Montmartrois, Joinville-le-Pont, 1938.

BARBIER ET VERNILLAT, *Histoire de France par les chansons*, Paris, 1961.

LA MUSIQUE DE FILM

AL'ÉTUDE de la musique de cinéma, on ne peut appliquer les méthodes utilisées dans l'esthétique et la musicologie modernes. Il faudrait se référer plutôt à celles de l'ethno-musicologie qui considère moins une musique primitive en elle-même que par rapport aux représentations magico-religieuses dont elle est la vivante expression.

Le cinéma est un phénomène social et esthétique parmi les plus importants du ^{xx}^e siècle. Son audience est beaucoup plus étendue que celle des autres arts plastiques et musicaux, et les conditions de sa production et de son exploitation font de lui un art strictement « contemporain » (car nous tenons encore pour négligeable le public des cinémathèques et autres ciné-clubs), comme l'était par exemple la musique aux temps d'un Josquin des Prés ou d'un Haydn jusqu'à l'avènement du créateur romantique. Quel art peut se flatter d'avoir vu proliférer une littérature aussi abondante que celle du cinéma en cinquante ans d'histoire?... Philosophes et sociologues, critiques et cinéastes se sont penchés sur ses innombrables prestiges. Les premiers, en particulier, ont beaucoup contribué à nous révéler les subtils mécanismes du septième art. Edgar Morin dans *le Cinéma ou l'Homme imaginaire* et dans *les Stars* a analysé le phénomène cinématographique dans ses ressorts psycho-sociologiques et ses rapports magiques avec un public à la recherche d'une évasion.

Le cinéma exerce sur les masses une grande attraction. Séduit par des affiches publicitaires, préparé par les magazines au culte des stars — ces demi-dieux mythologiques dégénérés! — le spectateur entre dans un temple sombre où les fidèles anonymes communient en un faux état mystique qui n'est qu'un rêve dirigé; les images lumineuses et mouvantes s'imposent sans peine à ces milliers d'yeux émerveillés.

Mais d'autre part, le cinéma est un art : son pouvoir de suggestion tient au fait qu'il rassemble dans une grande synthèse les arts des Muses souvent dissociés depuis la désacralisation de la tragédie grecque. Le cinéma est le plus lyrique et le plus émouvant de tous les arts puisqu'il en concentre les « puissances » respectives. Pour Canudo, il est « l'art plastique en mouvement » ; il participe des arts du temps et de l'espace. C'est un « art total ».

LA MUSIQUE ET L'ATTITUDE DU SPECTATEUR

A quoi peut prétendre la musique dans un tel contexte ? Il est certain que, dans une salle de cinéma, la musique que nous entendons n'est plus la même que celle que nous irons écouter au concert. Sa fonction a changé, sinon sa nature : ses pouvoirs supplantés par ceux de l'écran qui captent notre attention, elle va conférer à l'image une vie intérieure en agissant malgré nous sur notre sensibilité.

A un premier stade d'analyse, nous appellerons « magique » une telle musique dont le déroulement ne requiert plus la participation de notre intelligence. L'équilibre instable que supposait l'émotion esthétique, formée — au dire des esthétiques rationnelles dont nous autres Européens, et surtout Français, avons admis implicitement le bien-fondé — de chocs sensibles et de participation intellectuelle, est rompu ici au profit de l'élément d'affectivité pure.

Le spectateur moyen n'est qu'inconsciemment auditeur de la musique du film qui le divertit ; il ne peut faire mieux que ce que G. Van Parys prescrivait en disant : « on doit entendre la musique au cinéma et non point l'écouter » ; au lieu de concentrer son attention sur la forme musicale qui se constitue en se dépliant dans le temps, il s'abandonne aux mouvements sonores qui ne laissent en lui que les traces d'une émotion diffuse. Il ne peut comprendre une musique qu'il n'a pas recréée dans l'activité de son intelligence.

Les raisons de cette attitude résolument passive devant le devenir musical s'expliquent aisément. Le spectateur sollicité par l'action dramatique et par la succession des images n'a plus l'esprit assez libre pour écouter

attentivement la musique. Jacques Brillouin avait insisté sur le fait que la rapidité d'intellection des formes visuelles est supérieure à celle des formes musicales, et Roland-Manuel apportait les témoignages anciens de saint Thomas d'Aquin : « Il n'est pas possible que la même intelligence soit déterminée à la fois par plusieurs espèces intelligibles pour comprendre en acte divers objets » (*Somme théologique*) et de La Fontaine :

Si les yeux sont charmés, l'oreille n'entend guères,
Et tel, quoiqu'en effet il ouvre les paupières,
Suit attentivement un discours sérieux,
Qui ne discerne pas ce qui frappe ses yeux.
(*Épître sur l'opéra*)

Dépouillée de ses éléments intellectuels qui ne sont pas perçus, la musique de film agit souterrainement sur l'affectivité du spectateur; tout un ensemble d'émotions encore troubles va rejaillir sur les images et se préciser à leur contact.

LA MUSIQUE, SUBSTANCE VIVANTE DE L'ÉCRAN

A l'objectivité des images, par leur analogie avec la perception naturelle, vient s'opposer l'irréalité de la musique qui les enveloppe. Étrange paradoxe d'une musique dont la nécessité profonde a dépassé celle qu'elle avait à ses origines de couvrir le bruit de la camera! Pourquoi les regards que nous jetons sur un écran ne peuvent-ils se passer de musique, alors que dans notre vie quotidienne nous n'en éprouvons pas le besoin pour accompagner la perception du monde qui nous entoure? « La vie réelle est évidemment dépourvue d'effluves symphoniques, dit Edgar Morin, toutefois la musique accompagnant déjà le film muet s'est intégrée dans le film sonore. Cette exigence de musicalité est au pôle opposé de l'exigence d'objectivité. Extraordinaire contradiction entre l'œil et l'ouïe, la seconde se berçant de ce que le premier ne saurait permettre. » Cependant l'objectivité du cinéma, son impression de réalité ne sont qu'apparentes. Et si l'on a opposé souvent le réalisme des images cinématographiques au lyrisme de la musique qui les accompagne, on semble ainsi mécon-

naître ce que le cinéma a de plus complexe, de plus trouble et de plus contradictoire.

Une photographie reproduit l'apparence de la réalité mais contient aussi tout ce que nous mettons en elle par projection, fixation et transfert. L'apport du mouvement renforce son réalisme de même qu'il approfondit cette qualité de « double », qu'immobile, elle possédait déjà. Le cinéma restitue une présence; présence de l'homme et des objets qui l'entourent, objets réels en soi que la camera semble animer, entourer d'un halo de rêve et de mystère.

Réel et irréel se côtoient, se masquent mais aussi se justifient réciproquement : gros plans d'objets ou de visages se détachant nets et précis sur un fond pâle et flou. La phrase de Baudelaire : « Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère mais nous ne le voyons pas » s'applique parfaitement au cinéma. La réalité de celui-ci n'est qu'apparente; elle est une création de l'imaginaire comme la réalité de nos rêves. L'univers cinématographique n'est qu'incomplètement l'univers objectif; l'un se sert de l'autre après l'avoir filtré, réduit à sa propre mesure.

Les photos en mouvement que l'on aurait pu croire objectives ne le sont donc pas, et c'est pour renforcer ce qu'elles ont de subjectif que la musique apporte son insaisissable présence. Elle ajoute une troisième dimension à la surface plate de l'écran, celle de l'intériorité, car elle est, selon l'expression d'Edgar Morin « présence affective en mouvement ». Les images ont besoin de cette atmosphère musicale pour vivre, c'est-à-dire pour que les spectateurs croient en elles et participent à leur illusoire réalité. Ainsi, telle la lyre d'Orphée charmant végétaux et animaux, la musique de film anime visages et objets, approfondit leur « âme » que nous révélait déjà la camera. Musique magique non parce qu'elle modifie le donné imagé, mais parce qu'elle agit sur le psychisme du spectateur, amenant ce dernier à accepter implicitement la métamorphose, elle est un de ces artifices qui rendent l'univers cinématographique plus vrai, plus dense que la réalité.

LES INCIDENTAUX ET LEUR INFLUENCE SUR L'ESTHÉTIQUE DU SONORE

La musique ainsi utilisée en arrive à être classée selon l'atmosphère et les situations filmiques qu'elle évoque par sa dynamique et ses propriétés affectives. Au temps du muet on a vu la création de « véritables catalogues d'états d'âme ». « L'Italien Giuseppe Becce », nous dit Pierre Schaeffer dans le numéro 2 de la « Revue du Cinéma » « publia le premier à Berlin, sous le nom de *Kinotheke*, un vaste répertoire minuté, étiqueté, de tout le répertoire classique découpé en morceaux commodes et utilisables tels quels pour l'illustration musicale. » Cet exemple fut largement suivi dans tous les pays et l'on vit même des compositeurs écrire des musiques d'ambiance (ou incidentaux) destinées à compléter les casiers déjà existants. Le musicien chargé de sonoriser le film muet n'avait plus qu'à choisir quelques partitions correspondant aux péripéties du film qu'il devait commenter musicalement; il avait le choix, car tous les paysages, sentiments et situations diverses, étaient prévus.

Edgar Morin insiste sur le caractère anthropo-cosmomorphique que présentaient ces incidentaux : « Ils expriment un sentiment intérieur en même temps qu'ils décrivent un spectacle naturel. »

« Symphonie pastorale ou Souvenir de la vie champêtre (plutôt expression de sentiments que peinture) : 1^o) *allegro ma non troppo*, éveil d'impressions gaies à l'arrivée à la campagne; 2^o) *andante con moto*, scène au bord du ruisseau... » En 1809, Beethoven, à propos de sa *VI^e Symphonie*, ne s'était-il pas montré un précurseur des « programmeurs » musicaux du cinéma muet ? Ces derniers, cependant, étaient plus expéditifs dans leurs classifications et ne s'embarrassaient pas de nuances :

« Grand pathétique » : *V^e Symphonie* (Beethoven).

« Neutre symphonique et plein air » : *Pastorale d'été* (Honegger).

Prélude à l'Après-midi d'un faune (Debussy).

« Poursuites et chevauchées » : Ouverture de *la Flûte enchantée*...

Voilà qui peut donner un échantillon des découvertes

que fit un jour Roland-Manuel dans la Kinothèque du Gaumont-Palace!

L'univers descriptif-affectif des incidentaux soigneusement répertoriés régit encore de nos jours la musique de bandes d'actualités.

L'avènement du sonore, qui fixa la musique à même la pellicule, n'a guère transformé une esthétique déjà aberrante à ses origines. La musique de film est restée dans la plupart des cas une musique d'ambiance à finalités expressives. Beethoven, Wagner et Debussy ont pratiquement disparu des nouvelles partitions de films, mais leur esprit anime toujours celles-ci. Les procédés romantiques et impressionnistes, qui ont fait leurs preuves dans des œuvres géniales, se voient inlassablement utilisés, perdant ainsi toute valeur esthétique, mais gardant une puissance affective d'autant plus efficace que l'esprit critique du spectateur ne peut pas intervenir. Maurice Jaubert, cependant, s'est élevé contre l'emploi « des moins recommandables des recettes wagnériennes » et « des suavités pseudo-debussystes » par les compositeurs américains, mais il semble qu'Hollywood n'ait pas tenu compte de son opinion, car Max Steiner, Richard Hageman, Miklos Rosza, Franz Waxman, Dimitri Tiomkin et quelques autres (Européens émigrés pour la plupart) écrivent pour les films commerciaux une musique académiquement sentimentale et expressive. Accords dissonants, diminués ou altérés, mélodies langoureuses se répétant en marches tirées des traités d'harmonie les plus pauvres, orchestrations massives à grand renfort de cuivres et de cordes, abus des trémolos... telles sont les recettes d'une musique magique liée au temps psychologique, « musique incessamment dominée par des éléments étrangers à son essence où l'émotion crée sa forme en creusant son lit; musique impure par essence et qui se doit de ne pas exister par elle-même — de ne pas trouver en soi son achèvement » (Roland-Manuel).

Pour nous résumer, nous dirons que la musique de film, qui n'est pas appréhendée par le spectateur trop passif envers son déroulement, est subie par celui-ci et accroît efficacement sa participation aux images; par contrecoup, la musique agit sur les images en développant leur dimension d'intériorité. C'est pourquoi la

conception d'une présence musicale qui ne compte que pour les résonances affectives créées au sein de l'auditeur a semblé autoriser la plupart des musiciens de film à négliger la structure formelle de leurs compositions.

Mais la musique de film n'a-t-elle vraiment que cette seule justification magique apparue dans une première analyse de sa nature et de sa fonction ?

LE LANGAGE DES SONS

Que beaucoup d'éléments concourent à faire une œuvre magique du cinéma n'empêche pas celui-ci d'être un art, bien qu'art et magie semblent être deux catégories qui s'excluent mutuellement. Les choses ne sont pas aussi durcies dans leur identité que les mots ou attributs que l'on emploie pour les nommer.

Le cinéma est magique dans la mesure où il débouche sur l'univers onirique, entraînant le spectateur dans une participation involontaire mais totale, par le charme de ses images et la nature insidieuse de la musique qui les enveloppe. La magie se voudrait infailliblement contraignante par rapport à la cible qu'elle vise, supprimant prise de conscience et liberté. Mais la cible est mouvante lorsqu'elle est un être humain, lequel peut réagir activement à l'encontre des forces qui veulent le paralyser. Le spectateur, grâce à la pénétration de son regard et à la force de son attention, peut découvrir, derrière la nature émotionnelle des images, tout un univers de significations : c'est alors que s'atténue l'aspect magique du film et que se révèle cette subtile organisation qui est le propre de l'œuvre d'art.

Sur le plan du successif, le montage qui ordonne les images leur confère une certaine signification. Deux plans différents, mis bout à bout, réagissent l'un sur l'autre et concourent à l'édification d'une idée, si un rapport logique existe entre les deux; l'idée de la faim, par exemple, si l'on nous montre le visage d'un homme, alternant avec une assiette de soupe fumante, comme l'a prouvé Leo Koulechov dans ses célèbres expériences sur le montage.

La musique de film peut parvenir au même effet et donner, selon sa nature, une certaine signification aux images qu'elle accompagne. Cette faculté était déjà vir-

tuelle lorsque l'exécutant chargé de « musicaliser » le film muet jouait le prélude de *Tristan* au moment où le héros et l'héroïne semblaient brûler l'un pour l'autre d'un amour éternel et impossible. L'idée contenue dans la musique existait déjà mais passait inaperçue du fait qu'elle ne faisait que confirmer celle que les images exprimaient.

Assez pauvre dans son rôle de commentaire et de sous-titre, la musique de film devient beaucoup plus intéressante lorsqu'elle éclaire les images d'une nouvelle lumière, en transforme la signification. Il s'agit alors d'un contrepoint au niveau du langage. Ceci fut prouvé expérimentalement par Ombredane qui projeta le combat des larves d'*Assassins d'eau douce* (documentaire de Painlevé) à des noirs congolais, une première fois avec une musique de jazz, une deuxième fois avec le chant rituel des têtes coupées de la tribu des spectateurs indigènes : la même séquence se transforma de « jeu aimable et batifolant » en suggestion de meurtre et de destruction, relate Edgar Morin.

Les exemples de contrepoint entre les images et la musique sont nombreux. Nous citerons, pour mémoire, les films naturalistes de Walt Disney comme *Désert vivant* où la participation musicale légère et désinvolte nie la valeur dramatique des images et donne à cette âpre lutte pour la vie qui est de mise dans le règne animal, valeur de dessin animé...

LEITMOTIV ET CINÉMA

La fonction de langage de la musique de film, sa possibilité de créer parallèlement aux images un réseau complexe de significations, sont accrues par l'emploi de leitmotiv. Jacques Bourgeois, dans le numéro 10 de la « Revue du cinéma » (février 1948) a bien montré les rapports qui existent entre les motifs conducteurs de la Tétralogie wagnérienne et ceux qu'a utilisés Franz Waxman dans *Objectif Birmanie*, de Raoul Walsh.

Beaucoup d'autres partitions de films sont construites autour d'un thème central (ou plusieurs) qui peut être appelé *leitmotiv* dans la mesure où il est rigoureusement lié à une situation, un personnage, un sentiment ou une idée. Soumis à la loi d'association, son pouvoir d'infor-

mation n'est que la conséquence de la création d'un réflexe conditionné chez le spectateur. Chargé du poids affectif des images antérieures, qu'il accompagnait et qu'il évoque par sa seule présence, il est un messager de l'action. Au spectateur attentif de découvrir quel message le leitmotiv lui délivre. Car si le symbole de la chanson *Si toi aussi tu m'abandonnes* est assez clair dans le film de Fred Zinneman *Le train sifflera trois fois*, la signification des deux thèmes de J. J. Grunenwald dans *les Dames du Bois de Boulogne* de Bresson est déjà beaucoup plus subtile. Que dire, alors, des huit thèmes principaux — tous rattachés à des objets précis — qui composent la partition musicale de Giovanni Fusco et Georges Delerue dans *Hiroshima mon amour* ? Ce n'est qu'après de nombreuses confrontations avec le film d'Alain Resnais que le spectateur pourra accéder à la connaissance d'une œuvre si parfaite à laquelle images, texte littéraire et musique apportent leurs richesses respectives.

Maintenant que nous avons donné les deux aspects principaux de la musique de film, il est temps de nous pencher quelques instants sur les conditions matérielles de son existence dans la genèse d'un film.

CRÉATION ET ENREGISTREMENT DE LA MUSIQUE DE FILM

La plupart du temps, c'est en fin de tournage que l'on fait appel au musicien de film. On peut lui demander d'écrire plusieurs fragments musicaux de faible durée et variables dans leur structure et leur instrumentation selon qu'ils s'appliquent au générique, à une séquence lyrique, rythmique, dramatique ou comique. Il existe aussi le cas de plus en plus fréquent d'une musique diégétique, c'est-à-dire appartenant à l'univers fictif du film au même titre que le dialogue et les bruits : valse musette (*14 Juillet*), rengaine populaire (*Le ciel est à vous*), jazz (*Rendez-vous de juillet*), autant d'exemples qui nécessitent du musicien attention et souplesse créatrice. Celui-ci « visionne » les séquences qu'il doit illustrer musicalement et en prend soigneusement les mesures avec un chronomètre ou... une règle (les films commerciaux sont en 35 mm et s'éta- lonnent ainsi : une seconde = 24 images = 0,45m).

Pressé par le temps, soumis à de multiples contraintes,

le compositeur doit travailler vite et avec une grande précision, spécialement dans la recherche de ses tempi. La partition terminée sera exécutée en studio et enregistrée sur bande magnétique; l'enregistrement suppose déjà une certaine synchronisation avec les images qui sont projetées devant le chef d'orchestre. Une synchronisation plus précise entre les différentes bandes sonores (dialogues, bruitage et musique) et la bande-image sera faite pendant le montage. Cette opération qui donne au film son ordonnance sonore et visuelle est subdivisée en :

- synchronisation;
- prémixage (entre bruits et musique par exemple);
- mixage;
- report sur bande optique.

La place nous manque pour entrer dans les détails de ces phases essentielles à l'élaboration finale du film. Signalons, cependant, que c'est le mixage qui donnera aux différentes bandes sonores leur intensité définitive, réduisant celle de la musique par rapport au dialogue, celle du bruitage par rapport à la musique, selon leur importance qualitative ou dramatique.

Quant au report sur bande optique, il consiste à transformer les fréquences sonores en courbes lumineuses sur une plage de la pellicule parallèle à celle des images. Il a l'avantage de permettre une parfaite synchronisation audio-visuelle et de rassembler les univers visuel et sonore sur une seule bande qui passera successivement dans l'objectif et dans le lecteur-son, au moment de la projection; ces deux mécanismes sont distincts, quoique réunis dans un même appareil, parce que le défilement intermittent du premier est différent de celui du second qui doit être continu; ainsi le bruit synchrone d'une certaine image sera fixé sur la pellicule quelques dizaines de centimètres plus loin. Mais la bande optique à l'inconvénient de n'être impressionnée que par les fréquences situées entre 50 et 8 000 périodes/seconde, alors que l'oreille perçoit celles qui s'échelonnent entre 30 et 12 000. Par ailleurs des souffles et bruits parasites dus au dépôt de grains de poussière ou au vieillissement de la pellicule appauvrissent le sonore de la bande optique qui tend de nos jours à être remplacée par la bande magnétique, plus coûteuse par les nouveaux appareils qu'elle nécessite, mais plus fidèle et plus durable.

Au cours du montage, il est trop tard pour modifier la partition du compositeur; si la musique dépasse de quelques secondes les images qu'elle a pour mission d'accompagner, on la coupera sans scrupule — par un fondu qui n'est qu'un *diminuendo* qui aboutit au silence — sans tenir compte de sa continuité formelle. Ceci ne peut pas se produire si l'on fait appel au musicien concret qui est à la fois compositeur et manipulateur et qui peut modifier facilement sa musique selon les exigences du montage, alors que le musicien traditionnel ne peut transformer sa partition et la faire ré-enregistrer sans entraîner de grosses dépenses pour le producteur.

Le *play-back*, où la création et l'enregistrement de la musique précèdent le tournage des images, permet au musicien de travailler avec une plus grande liberté, puisque c'est au réalisateur qu'il appartient cette fois d'adapter le rythme cinématographique au rythme musical. Employé souvent lorsqu'un musicien doit doubler un acteur, par exemple dans *les Visiteurs du soir* où Jacques Jansen prête sa voix à Alain Cuny dans les deux chansons de Maurice Thiriet, le *play-back* est surtout à la base de la fabrication des dessins animés. Le compositeur écrit sa partition en tenant compte de la nature des personnages et des événements qu'ils vont vivre, puis c'est en fonction du rythme musical que dessinateurs et monteurs animeront Mickey, Donald, Popeye ou autres « Tom and Jerry ».

SYNCHRONISATION AUDIO-VISUELLE ET MIXAGE

C'est avec le temps que musique et images cinématographiques trouvent un dénominateur commun. Ils se définissent tous deux par le rythme, et la première construction audio-visuelle qui vient à l'esprit est l'association d'un rythme musical au rythme des images. Nous avons vu que le dessin animé utilise le processus inverse, mais le résultat est le même lorsque, par exemple, un arpège descendant souligne « la dégoulinade d'un verre de bière dans le gosier d'un buveur » (Maurice Jaubert) dans *le Mouchard* (1935) de John Ford.

Eisenstein, dont nous savons qu'il fut aussi grand théoricien que grand créateur, a établi dans son ouvrage *Film*

Sense une hiérarchie des diverses méthodes de synchronisation entre son et image. On peut résumer celle-ci en trois groupes :

1^o Synchronisation naturelle qui n'est qu'un simple bruitage réaliste.

2^o Synchronisation métrique « construite sur une coïncidence de durée métrique entre les accents musicaux et les plans remarquables d'un montage » (Jean Mitry, *Eisenstein*). C'est par exemple l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini qui accompagne les poursuites et chevauchées dans le western américain de série (*les Justiciers du Far West*).

3^o Enfin synchronisation rythmique (au sens large) où rythmes, mélodies, complexes sonores et timbres apportent leur dynamisme respectif pour reconstruire sur le plan auditif les différentes composantes des images. L'œuvre cinématographique est alors composée de multiples lignes et matières tant musicales que visuelles, qui forment un subtil contrepoint les unes avec les autres, s'enrichissent mutuellement, jusqu'à former un tout indissoluble. C'est dans cette dernière catégorie qu'entre la célèbre bataille sur la glace d'*Alexandre Nevsky* où la complexité de la musique de Prokofiev ne cède en rien à celle du montage d'Eisenstein. Pourtant, le début de cette séquence a donné lieu à de célèbres controverses ; Eisenstein est peut-être allé trop loin dans ses rationalisations en voulant associer la perception de la musique à la perception d'un tableau statique. On se souvient que ce tableau présenté par un lent panoramique est constitué par des groupes de piquiers de l'armée russe qui s'échelonnent au-dessus de l'horizon. Celui-ci est souligné musicalement « par la tenue des flûtes et des violons qui frémissent sur une note haute immobile. Les groupes de piquiers et leur dentelure qui se détachent sur le fond de la steppe sont traduits par des pulsations convergentes et groupées des violoncelles dont une gamme ascendante définit un parcours mélodique ayant la même extension que le trajet visuel de leur analyse » (Jean Germain, *la Musique et le Film*, dans « L'Univers filmique »)... de telle sorte, écrit Eisenstein, que nous trouvons une correspondance absolue entre le mouvement de la musique et le mouvement du regard sur la ligne de composition plastique ». Ici intervient Jean Mitry : « Nous ne

sommes plus d'accord, dit-il, parce qu'au lieu d'associer un mouvement visuel au mouvement musical, il [Eisenstein] associe à ce mouvement le graphisme linéaire d'une forme immobile » (*op. cit.*). Jean Mitry ajoute, se basant sur les travaux de la « Gestalt », qu'une image n'est pas lue dans un certain ordre, mais perçue globalement, et il conclut : « La musique considérée comme une suite de perceptions ne peut s'associer qu'avec une autre suite de perceptions et non avec l'examen analytique d'une chose perçue. » Nous verrons plus tard comment Jean Mitry a tiré parti de la synchronisation audio-visuelle.

Jean Grémillon est un des rares cinéastes qui soit en même temps compositeur. Mais il ne conçoit pas la musique comme une traduction mot à mot du déroulement visuel. « La musique doit être inexpressive. Elle doit être un guide inconscient de la sensibilité », disait-il; aussi ses films témoignent-ils d'une conception plus subtile de la synchronisation audio-visuelle : la musique évolue discrètement, parallèlement aux images en modulant selon l'atmosphère de chaque séquence, mais sans renoncer à garder sa logique et son unité. Construite souvent à partir d'éléments réalistes (bruits, chansons), elle intègre ces derniers à son univers; elle musicalise le bruitage et le cimente dans une harmonieuse construction sonore. C'est tout un art que de rassembler ainsi deux mondes distincts et il y a dans l'opération du mixage une véritable part créatrice. Nous reviendrons sur les films de Grémillon qui s'est si parfaitement entendu avec son musicien Roland-Manuel, mais signalons, dans *Le ciel est à vous*, la scène où les enfants sont seuls dans le hangar déserté : à la musique que joue discrètement le quatuor à cordes en sourdine, vient peu à peu se superposer la chanson *Sur l'Pont du Nord un bal y est donné* que chantent à un diapason légèrement différent les orphelins pendant leur promenade rituelle. Il fallait toute la ténacité de Grémillon et sa maîtrise dans le dosage des sons pour faire de ces deux musiques hétérogènes un ensemble cohérent.

Dans *la Rue de la honte* du Japonais Kenji Mizoguchi, nous trouvons un autre exemple de cette délicate organisation des bruits : une courte séquence qui se passe dans les rues étroites du quartier réservé de Tokyo nous

fait entendre les musiques de danse que tamisent les rideaux de soie et les murs de papier et qui se mêlent les unes aux autres sans se nuire — jazz, musique douce, éclats de rires et chuchotements de femmes — font un ensemble si exquisément harmonieux que Jacques Doniol-Valcroze écrivait dans « France-Observateur » (nov. 1957) : « Les bruits sont filtrés, décantés, c'est presque leur essence qui nous est proposée. »

LA MUSIQUE « CLASSIQUE »
EMPLOYÉE DANS LE FILM

Ce dernier problème esthétique que soulève la musique de film, n'est pas le plus important, mais il est assez dramatique pour l'amateur de musique qui entend de plus en plus souvent une partition chère à son cœur transplantée du concert au cinéma : les *Quatre Saisons* de Vivaldi dans *le Carrosse d'or* de Renoir, la *IV^e Symphonie*, de Brahms dans *Las Hurdes (Terres sans pain)* de Bunuel, le *Kyrie* de la *Messe en ut mineur* de Mozart dans *Un condamné à mort s'est échappé* de Bresson, jusqu'au *II^e Sextuor* de Brahms dans *les Amants* de Louis Malle. De telles adaptations peuvent inquiéter à juste titre le mélomane, car l'unité et la cohésion formelle de la musique sont nécessairement modifiées : sa continuité est interrompue et morcelée par les nécessités de l'action et du dialogue, car on coupe plus facilement dans le son qu'on ne supprime une réplique. De plus, un autre facteur vient accentuer ce phénomène de détérioration : nous avons vu que la musique modifie par sa présence la signification de l'image, mais cette modification n'est pas unilatérale et la réciproque est d'autant plus vraie que la musique est liée au temps psychologique. *Brève rencontre* de David Lean, dont la partition musicale est constituée par le *II^e Concerto* de Rachmaninov, nous montre cette interaction entre musique et images. Jean Leduc, dans une fiche filmographique de l'I. D. H. E. C. dit de cette musique : « Justifiée par l'emploi de la T.S.F., elle a un rôle de construction ; elle permet de revenir commodément au présent au milieu d'une séquence de souvenirs. Elle intervient aux moments capitaux : premières confidences d'Alec, premier baiser ; elle chante l'amour, mais elle est aussi un rappel constant du foyer. » Malgré cette

couleur constante du symbole de la vie familiale le *Concerto* de Rachmaninov est directement éclairé par les images du film; il se pare des tonalités affectives du drame qui exerce sur lui une véritable influence qui va jusqu'au mimétisme : au début, lors de l'amour naissant entre Laura et Alec, il semble gai et alerte, puis il s'assombrit au fur et à mesure que s'affirme le conflit psychologique; il prend alors les couleurs des murs noirs, des quais mouillés, des trains hurlants. La musique de *Brève Rencontre* perd ses propriétés intrinsèques tant les images débordent sur elle et l'imprègnent de leur émotion.

QUELQUES APERÇUS HISTORIQUES SUR LA MUSIQUE DE FILM

Il est pratiquement impossible de faire une véritable histoire de la musique de film, principalement parce que l'histoire du monde contemporain est une des plus délicates, lorsque manque encore le recul des siècles qui est pour certains une garantie d'objectivité. Mais alors qu'il serait quand même concevable de faire une histoire de l'évolution du langage musical de Webern à Stockhausen, par exemple, en analysant méticuleusement un grand nombre d'œuvres sérielles et en tenant compte de l'apport d'un Varèse, d'un Olivier Messiaen et d'un Pierre Schaeffer, le problème est complètement différent pour la musique de film.

L'importante documentation cinématographique (Histoires du cinéma ou nombreux articles ayant suivi la parution de chaque nouveau film) ne fait que très rarement mention de la musique — vieille habitude de ne la considérer que dans ce rôle d'anesthésique de l'attention auditive qui a autorisé la plupart des critiques à n'en point parler. En outre, on ne peut pas voir d'anciens films aussi facilement que l'on consulte une partition en bibliothèque; il faut attendre, pour ce faire, le bon vouloir des cinémathèques. Enfin, contrairement au style cinématographique, la musique de film n'a suivi aucune évolution; utilisée dans la plupart des cas pour son rôle magique, elle ne se réfère que rarement à l'une de ces catégories esthétiques dont nous avons parlé. Seules, l'intelligence du réalisateur, la volonté du musicien, conditionnent un tel choix qui n'obéit à aucune loi de

continuité. En conséquence, nous ne pouvons offrir au lecteur que certains exemples de musique de film, jalons subjectifs d'une histoire inexistante.

Par ailleurs, nous ne traiterons qu'épisodiquement des documentaires et courts métrages dont il est encore plus difficile de dresser l'inventaire, bien que ce soit souvent pour de tels films que les compositeurs écrivent leurs meilleures partitions, comme en témoigne celle de Mihalovici dans *la Magie du fer-blanc*.

Au temps du muet régnaient les « incidentaux ». Des salles privilégiées comme le Colisée, le Marivaux et le Marignan à Paris employaient les meilleurs instrumentistes du moment; Yves Baudrier aime se souvenir de cette période où le cinéma lui fit connaître la musique de chambre de Schumann, celle de Fauré ou de Debussy dans de remarquables interprétations. Quelques compositeurs cependant écrivirent des partitions originales : nous citerons Saint-Saëns pour *l'Assassinat du duc de Guise* (1908), Pizzetti pour *Cabiria* de Pastrone (1913), Honegger pour *la Roue* d'Abel Gance (1923), Erik Satie pour *Entr'acte* de René Clair (1924), et Henri Rabaud pour *le Joueur d'échecs* de Raymond Bernard (1926).

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'avènement du parlant ne fut pas une révolution. Dès 1924, les procédés d'enregistrement étaient mis au point. Ce n'est qu'en 1926 qu'une firme américaine de seconde zone, la Warner, au bord de la faillite, achetait en désespoir de cause le brevet sonore détenu par la General Electric Western qui cherchait en vain acquéreur. D'ailleurs, le premier film qui devait résulter de cette opération financière, *le Chanteur de jazz* avec Al Jolson, était un film muet qui contenait quelques passages parlés ou chantés. Mais son succès, et celui qui accueillit un autre film du même ordre, *le Fou chantant*, furent tels que le cinéma sonore dut rapidement se généraliser : en 1928 *les Lumières de New York* fut « 100 % parlant ».

Ombres blanches fut le premier film sonore exploité en Europe où il eut un grand succès, dit Georges Sadoul dans son *Histoire de l'art du cinéma*. Mis à part ce film de Flaherty et Van Dyke où le public découvrait les joies de l'exotisme sonore (guitare hawaïenne et chœurs polynésiens chantés en anglais), la majeure partie de la production américaine fut composée d'opérettes et de films

de music-hall (*Broadway Melody, Parade d'amour*). Si la musique jouait un grand rôle dans de tels films, les raisons en étaient moins esthétiques que commerciales : le doublage n'existait pas encore et la clientèle européenne « cassait les fauteuils » lorsqu'elle ne comprenait pas l'américain ; c'est pourquoi il valait mieux diminuer les dialogues au profit des chansons. Que l'importance de la musique des films hollywoodiens ait dépendu alors des profits assurés par l'exportation, n'empêcha pas qu'elle fut quelquefois de grande qualité. *Hallelujah* (1929) de King Vidor est un chef-d'œuvre où la musique chantée, jouée, dansée par des Noirs est très importante parce qu'elle participe directement de l'action : *negro spirituals* chantés pendant la cueillette du coton, jazz joué dans le tripot, cris et lamentations des cérémonies mortuaires, sermons où une déclamation monocorde est ponctuée par les chœurs de la foule, scènes de trances magico-religieuses. On retrouve dans ce film toutes les conditions de la tragédie antique parce que l'âme des noirs américains s'exprime naturellement par les chants. Avec *Hallelujah* le cinéma sonore nous découvrait aussi la beauté du silence, dans les dix dernières minutes du film où deux hommes se poursuivent silencieusement dans la nuit à travers forêts et marécages. On retrouvera le monde des Noirs dans *les Verts Pâturages* (1936) de Keighley, naïf et poétique récit de la Bible, où Dieu fume de respectables cigares et les anges chantent d'admirables *spirituals*...

L'apparition du cinéma sonore en France déclencha un mouvement de mécontentement chez les anciens maîtres du muet — René Clair en tête — qui craignaient à juste titre que le théâtre filmé ne vînt dépouiller le langage cinématographique de tout ce qui en faisait jusqu'alors l'originalité. Mais ils durent se soumettre aux nouveaux impératifs techniques, sous peine de disparaître. Cette nouvelle alliance fut pour René Clair une paix armée qui stimula son génie. S'insurgeant contre le parlant, il ne l'utilise « que comme un moteur de secours pour éviter les trop longues explications visuelles » écrit Georges Charensol (*Un maître du cinéma : René Clair*). Ainsi montre-t-il souvent des personnages qui dialoguent derrière une vitre, de telle façon qu'on n'entende pas ce qu'ils disent. Cette lutte constante contre le parlant

l'amène tout naturellement à remplacer celui-ci par de la musique. *Sous les toits de Paris* (1930) accorde une large part aux chansons de Raoul Moretti, mais c'est surtout dans *le Million* (1931) que René Clair pousse son style à son plus haut point de perfection. Dans ce chef-d'œuvre de cinéma pur fusionnent les styles du vaudeville, de l'opéra-comique et du ballet. Les musiciens Armand Bernard, Philippe Parès et G. Van Parys sont mis largement à contribution, et René Clair est enchanté de cette formule « où tout chante sauf les personnages principaux ». Chœur des créanciers :

... si le coupable est bien millionnaire, le boulanger, l'épicier, la crémère témoigneront de son honnêteté.

voix de la conscience qui chante en vain « Prosper que fais-tu ? », jusqu'aux couplets susurrés par d'imposants chanteurs d'opéra, pendant que de jeunes amoureux miment silencieusement la scène en coulisse :

Nous sommes seuls dans la forêt,
Que nous importe la fortune
Quand l'or du ciel nous apparaît
Glissant sur un rayon de lune ?

À nous la liberté ! (1931) est un film plus sérieux; son côté subversif nécessitait la légèreté d'un style qui lui fasse pendant. René Clair s'est expliqué à ce sujet : « Je pensais qu'*À nous la liberté* risquait d'être lourd si je le traitais dans un style réaliste. J'espérais que des personnages qui s'exprimeraient en chantant feraient mieux passer le caractère satirique que je voulais donner au film. » (Reproduit par G. Charensol, *op. cit.*) La partition de Georges Auric poétise en quelque sorte les images, masquant à demi la vision amère du cinéaste, lequel, peu à peu, organise le rythme de son film comme s'il se laissait entraîner par l'allégresse du musicien. Dans la célèbre séquence des billets de banque, un ballet se déploie devant nos yeux. « Si les personnages de l'inauguration couraient vraiment après les billets, leur besoin serait vite faite et ils disparaîtraient avec leur butin. Or, ils reviennent, courent à travers l'usine, sans but, mais non sans ordre. Ils forment des figures, entrecroisent savamment leurs bandes, et, sur la musique de Georges Auric, est-ce qu'ils ne se mettent pas à danser ? »

(Bardèche et Brasillach, *Histoire du cinéma*). Nous retrouvons ici l'envolée rythmique du ballet-poursuite (« il a passé par-ici, il repassera par-là ») dans *le Million*.

Maurice Jaubert fut l'un des compositeurs les plus doués; intelligent, sensible et soumis aux exigences de son art, il collabora entre autres avec René Clair (*14 juillet*, 1932), Marcel Carné (*Quai des brumes*, 1938; *Le jour se lève*, 1939) et Jean Vigo (*Zéro de conduite*, 1933; *l'Atalante*, 1934). Quoique chacune de ces œuvres soit musicalement réussie, centrée autour d'un thème qui en est le ressort dramatique essentiel (battements de cœur — joués par timbales et percussions — du héros du *Jour se lève* enfermé dans sa chambre et dans son monde intérieur, par exemple), nous ne traiterons que des deux derniers. Dans *Zéro de conduite*, Maurice Jaubert a utilisé (après Roland-Manuel dans le générique de *la Petite Lise* de Grémillon, 1930) l'un de ces effets spéciaux qui seront chers aux musiciens concrets : il s'agit du son monté à l'envers, avec suppression du régime d'attaque, dans la séquence, elle-même projetée au ralenti, où les pensionnaires se battent à coups d'oreillers, puis font un cortège macabre autour du corps de leur gardien endormi, dans une atmosphère irréelle, saturée de plumes. C'est l'émission de chacun des sons, où la résonance se fait d'abord entendre, suivie par le corps sonore brusquement interrompu, qui donne à la musique son halo de mystère. Dans *l'Atalante*, d'une musique imitative calquée sur la pulsation métrique d'un moteur de péniche, s'élève une plainte mélodique que joue un saxophone — procédé que Roland-Manuel amplifiera dans *Remorques*.

On ne peut pas faire une histoire de la musique de cinéma — aussi condensée soit-elle — sans parler de Jean Renoir, Protée cinématographique jamais figé dans un style et capable du meilleur comme du pire. La bande sonore de ses films ne semble pas témoigner d'une conception esthétique très recherchée comme celle de Grémillon, de Bresson ou même de René Clair musicien sans le savoir. La musique n'est pas considérée en soi, même lorsque Vivaldi ou Mozart en sont les compositeurs, mais pour une couleur qu'elle apporte aux images. « L'accompagnement musical employé trop souvent dans les films n'est qu'une répétition du dialogue... Je croirais beaucoup plus au contrepoint, en matière

d'accompagnement de films. Il me semble qu'il faudrait, avec les mots « Je vous aime » mettre une musique qui dise : « Je m'en fous ». Tout ce qui entoure ces mots devrait être composé d'éléments contraires, ce serait plus efficace. » (Jean Renoir, *A bâtons rompus*, « Cinéma 55 », n° 2.) Renoir a la hantise de la sentimentalité et du drame en tant qu'éléments uniques. C'est pourquoi il glisse imperceptiblement du sentimental au comique, du comique au tragique, du tragique au désinvolte, n'insistant jamais sur un effet, qu'il fait suivre aussitôt de l'effet contraire. La musique de ses films s'oppose la plupart du temps à la tonalité affective des images. *La Règle du jeu* (1939) utilise des fragments de Mozart, Monsigny, Saint-Saëns et J. Strauss — musique classique que Renoir aime pour sa « pudeur » et sa sobriété et qui évolue, libre et insouciant du tragique ou du comique évoqués par les images qu'elle accompagne, auxquelles elle ajoute une signification de grandeur et de détachement, tout en décorant de sa propre arabesque l'univers sonore du film. Nous retrouverons en 1952 le même effet dans *le Carrosse d'or* où la partition musicale est constituée par des fragments de Vivaldi (*les Quatre Saisons*) et Corelli.

Entre 1930 et 1940, Renoir réalisait seize films dont la plupart sont des chefs-d'œuvre. Darius Milhaud écrivait la musique de *Madame Bovary* (1934), Wiener celles des *Bas-fonds* (1936) et du *Crime de M. Lange* (1936), avec une chanson de Kosma, lequel signait à son tour la partition musicale d'*Une partie de campagne* (1936), de *la Grande Illusion* (1937) et de *la Bête humaine* (1938).

Signalons aussi qu'à cette époque Auric composait également pour *le Sang d'un poète* (1930) de Cocteau, Honegger pour *Rapt* (1933) de Kirsanov, et Darius Milhaud écrivait une musique d'un beau lyrisme pour la séquence finale de *l'Espoir* de Malraux (1939).

Pendant les premières années du cinéma sonore, l'Allemagne comme Hollywood produisit un grand nombre d'opérettes. *Le Chemin du Paradis* (1930) du Viennois Wilhelm Thiele introduisait les chansons et la danse dans la vie de tous les jours, ce qui ne fut peut-être pas sans influencer le René Clair du *Million*. La même année Walter Ruttmann réalisait *Mélodie du monde*, documentaire de long métrage au montage très rythmé, et

tirait intelligemment parti des ressources sonores, voire musicales, du seul bruitage.

La grande réussite du cinéma allemand est certainement *l'Opéra de quat'sous* de Pabst (1931). Cette œuvre inspirée par le *Beggar's Opera* de John Gay (vers 1728), doit autant à son réalisateur qu'à Bertholt Brecht, auteur de l'histoire. Nous sommes dans les faubourgs de Londres peuplés de gangsters, de filles et de pouilleux, où chacun cache ses sentiments derrière un masque de cynisme, comme dans *Mère Courage*. Si l'on trouve le temps de chanter dans ce monde qui est celui d'un certain théâtre allemand, ce n'est jamais en vue de s'attendrir. La musique de Kurt Weill a ce caractère pseudo-populaire qui n'appartient qu'à lui : fausse basse et harmonies creuses; l'interprétation totalement inexpressive des chanteurs accentue son côté inquiétant. Il y a la célèbre chanson « C'est Mackie » mais aussi celle que chante la prostituée, complainte faisant alterner des couplets — sorte de récitatif mi-parlé, mi-chanté, accompagné par un *ostinato* métrique — avec un refrain aux mélismes grandioses sur un ambitus de dixième :

Un navire de haut bord
Les canons braqués
Entrera dans le port.

Pabst réalisa deux versions de *l'Opéra de quat'sous*. La version française avec Albert Préjean et Florelle a du charme mais est dépourvue de la féroce densité du style de la version allemande dans laquelle on ne sourit jamais.

Pabst eut moins de chance dans *Don Quichotte* (1933) tourné en France avec Chaliapine. Manuel de Falla, Nin-Culmell, Maurice Ravel et Roger Désormière ayant été successivement sollicités pour la partie musicale, on ne sait pas pourquoi c'est Jacques Ibert qui fut choisi. Cependant Ravel écrivit alors les trois poèmes de *Don Quichotte à Dulcinée* — sa seule musique de film qui ne trouva audience... qu'au concert.

Le film le plus parfait où la musique ait joué un rôle essentiel, c'est le cinéma soviétique qui nous l'a donné en 1938 avec *Alexandre Nesvkey*, d'Eisenstein et Prokofiev. Il est d'ailleurs significatif que le musicien ait jugé sa partition suffisamment réussie pour en tirer une can-

tate. Les qualités de la musique ne sont plus à démontrer, nous en ferons remarquer cependant les caractères symbolistes. Le solo vocal n'est utilisé que lorsque le destin collectif cède la place aux sentiments individuels, après la bataille, au moment où les femmes errent à la recherche de leurs morts. La musique instrumentale est réservée aux passages descriptifs, quant aux chœurs, ils représentent l'élément humain : chorals solennels pendant l'hommage rendu aux morts, allégresse populaire après la victoire. Si *Alexandre Nevsky* est un chef-d'œuvre, c'est en grande partie parce que le réalisateur et le musicien ont étroitement collaboré : dans certaines séquences, la musique a été écrite après le découpage, mais « il y en a d'autres pour lesquelles les plans ont été montés suivant une musique déjà enregistrée ». Eisenstein déclare dans *The Film Sense* avoir aussi employé les deux méthodes simultanément. Cette réussite ne fut pas unique en son genre puisque Eisenstein et Prokofiev devaient se retrouver en 1944 dans *Ivan le Terrible*.

Pendant la Deuxième Guerre mondiale une nouvelle conception du sonore se dessinait dans le cinéma français : le *Corbeau* (1943) de H. G. Clouzot se signalait à l'attention du spectateur par la suppression de toute musique et par la seule exactitude du bruitage, pour authentifier la vision réaliste. Il y a dans le silence une véritable force dramatique que John Ford n'avait pas su utiliser dans son film *la Patrouille perdue* (1934) où l'angoissante solitude du désert peuplé d'ennemis invisibles était gâchée par une partition symphonique par trop intempestive. Yves Allégret (*Manèges*) et André Cayatte (*Justice est faite*) ont su tenir compte en 1950 de la leçon de H. G. Clouzot.

En 1942, Maurice Thiriet composait pour *les Visiteurs du soir* de Carné les deux chansons *Démons et Merveilles* et *le Tendre et Dangereux Visage de l'amour* au caractère modal, sinon franchement moyenâgeux, tandis que Georges Auric, mis dans l'embarrassante situation de remettre en musique l'histoire de Tristan et Yseult, s'en tirait fort habilement (*l'Éternel Retour*, Jean Delannoy, 1943).

Mais les plus parfaites réussites musicales de cette période se trouvent dans les films de Jean Grémillon. C'est parce que Grémillon pensait, dès son découpage, au

rôle que pourrait jouer la musique, que les partitions de Roland-Manuel s'adaptent si parfaitement aux images. Des films comme *Lumière d'été* (1943), *Le ciel est à vous* (1944) sont d'une telle richesse qu'on ne peut les résumer en une formule; les lignes de force, les plans de signification en sont multiples et concourent à l'édification d'un monde qui est le Monde. Comme dans *la Règle du jeu* de Renoir, Grémillon ne démontre pas, il montre; ce ne sont que les conséquences des actes qui, rétrospectivement, condamnent ou justifient ceux-ci. Dans *Le ciel est à vous* par exemple, la femme de Gauthier aurait pu ne pas revenir; Gauthier et ses enfants auraient vécu dans la souffrance, subissant l'agressive réprobation des habitants de la petite ville. Aussi la musique n'intervient-elle que pour souligner le danger qui plane lorsque naît la passion dévorante des parents pour l'aviation; le thème principal de la partition commente douloureusement une inquiétude sous-jacente : il apparaît trois fois, dans le générique, dans la séquence du hangar et dans celle où Gauthier attend avec angoisse des nouvelles de sa femme, et il est lié à la chanson des orphelins qui lui succède ou lui est juxtaposée. Mais l'aviatrice reviendra et, dans la liesse populaire, les orphelins s'éloigneront, flanqués de la sévère silhouette du surveillant qui n'aura pas eu sa proie. Un des soucis essentiels de Grémillon et Roland-Manuel est de donner au bruitage valeur musicale. Dans le générique de *l'Étrange Monsieur Victor* (1938) qui montre la rade de Toulon, la musique liait et enveloppait les bruits (chocs métalliques, grincements de poulies, chants de travailleurs) dans des rapports rythmiques et harmoniques. *Remorques* (1941) offre un exemple encore plus probant : dans la séquence de la tempête, Roland-Manuel a noté le rythme des machines du remorqueur et composé une musique qui épousa ce rythme de telle sorte qu'après le mixage, bande sonore et bande musicale semblent issues d'un seul et même créateur.

Dans *le Tempestaire* d'Epstein (1947), Yves Baudrier opère différemment : il ne s'agit plus ici de machines, mais de bruits naturels : rugissement de la tempête, souffle des vagues, sifflement du vent — souvent passés au ralenti ce qui en augmente les fréquences graves. Le lyrisme des éléments appelle un lyrisme musical; un son

indistinctement perçu est prolongé et précisé par le timbre d'un instrument (contrebasses, ondes Martenot). La musique latente de la nature est révélée par le musicien qui la développe avec les ressources de son art. Parmi les autres films dont Yves Baudrier a composé la musique, nous citerons *la Bataille du rail* (1946) et *les Maudits* (1947) de René Clément.

Jean-Jacques Grunenwald a travaillé avec Jacques Becker (*Falbalas*, 1945; *Antoine et Antoinette*, 1947), Bresson (*les Anges du péché*, 1943; *les Dames du Bois de Boulogne*, 1945 et *le Journal d'un curé de campagne*, 1951) et quelques autres cinéastes. La musique des *Dames du Bois de Boulogne* nous semble une des plus importantes bien qu'on la remarque à peine à une première vision du film. Elle utilise principalement deux leitmotiv : celui d'Agnès, femme tourmentée qui aspire à la lumière qu'elle ne trouvera que dans la mort, est ascendant malgré son mélisme sinueux qui utilise de nombreux intervalles diminués et augmentés; quant au thème d'Hélène, personnage constant et méthodique dans sa froide détermination de vengeance, il a un caractère chromatique et descendant, à l'intérieur d'un ambitus très resserré. Nous admirons le moment où ce dernier thème vient s'intégrer dans la diégèse du film en devenant le matériau d'une fugue qui progresse avec rigueur et que joue Hélène (Maria Casarès) sur son piano — subtil contrepoint entre la présence subjective, la présence objective et le plan d'un discret symbolisme. Ici, la musique intelligente et sensible apporte un imperceptible élément de lyrisme dans un film qui a la logique d'une équation mathématique et la froide pureté de la glace.

Dans ses deux derniers films (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956 et *Pickpocket*, 1959) Robert Bresson épure son style en éliminant l'expression apparente de tout sentiment humain; un acheminement spirituel se dégage des gestes de la vie quotidienne, plus spécialement des gestes de la main (celle du prisonnier qui forge ses outils d'évasion ou celle du voleur). La musique réduite à quelques courtes phrases de Mozart ou de Lully est un élément qui modifie les autres éléments; elle n'intervient que comme un rythme supérieur qui transcende la banalité des choses quotidiennes. Bresson accède ainsi à la pureté d'un style classique.

Le lecteur doit penser que nous prenons quelques libertés avec la chronologie. Mais répétons-le, la musique de film n'a suivi aucune évolution depuis ses origines. Nous avons insisté sur certains cinéastes qui attribuaient à la musique un rôle précis; nous avons choisi certains films dont la partition musicale nous semblait intéressante... Il y en a d'autres et nous pourrions citer *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948), de Laurence Olivier (musique de William Walton), *Farrebique* (1946) de Georges Rouquier (musique de Sauguet), *Louisiana Story* (1948) de Flaherty (musique de Virgil Thomson), *le Troisième Homme* (1949) de Carol Reed, avec la célèbre cithare d'Anton Karas, *Orphée* (1950) de Cocteau pour lequel Auric a écrit une de ses plus belles pages, *Limelight* (1952) de Charles Chaplin où la musique est composée par Chaplin lui-même mais ressemble quelque peu au premier *Concerto* de Tchaïkovsky, *la Porte de l'enfer* (1953) de Teinosuke Kinugasa (musique de Yasushi Akutagawa)...

Dans chacun de ces films — et nous nous sommes volontairement limité — la musique vaudrait la peine d'être analysée, soit pour ses qualités esthétiques, soit pour ses rapports avec l'image; mais nous n'en finirions pas.

Nous avons banni de cette étude les films américains dont la musique repose encore sur l'esthétique des incidentaux. Mais il est un genre que nous ne devons pas passer sous silence, sous peine d'encourir les foudres des cinéphiles convaincus. Il s'agit du *musical*, spécialité du cinéma d'outre-Atlantique (au même titre que le *western*). La musique y joue un grand rôle : musique de ballet, chansons tendres ou pleines d'humour et de fantaisie. D'innombrables pages de Gershwin alimentent le *musical* de 1937 à 1957 (*Funny Face* de Stanley Donen) en passant par le justement célèbre *Un Américain à Paris* de V. Minnelli). Mais il faut citer d'autres musiciens de qualité comme Irving Berlin (*Top Hat*, 1935), Jerome Kern (*Show Boat*, 1935), Cole Porter (*Broadway Melody*, 1940), Richard Rodgers, et même Kurt Weill exilé aux États-Unis en 1939 qui composa plusieurs comédies musicales pour Broadway dont trois furent portées à l'écran.

DESSINS ANIMÉS ET COURTS MÉTRAGES

1940 est une date importante dans l'histoire du cinéma : il marque l'apparition de *Fantasia* de Walt Disney, moins célèbre par ses qualités que par son mauvais goût systématique, vivante démonstration de tout ce qu'il ne faut pas faire. Ce film illustre successivement la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, *Casse Noisette* de Tchaïkovsky, *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas, *le Sacre du printemps* de Stravinsky, *la Symphonie pastorale* de Beethoven, *la Ronde des heures* de Ponchielli, enfin *Une nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgsky et *l'Ave Maria* de Schubert qui s'intègrent dans la même idée : « la lutte entre le profane et le sacré ».

A l'exception de la *Toccata et fugue* où le dessinateur Samuel Armstrong reprend à son compte les abstractions animées créées par l'Allemand Oskar Fischinger avant la naissance de l'hitlérisme, les autres morceaux sont réalisés sans originalité. Nous préférons sans doute la naïve féerie de *Casse-noisette* aux ébats des centaures et centaurresses dans *la Symphonie pastorale* ou à l'imagerie romantique du dernier tableau à la métaphysique curieusement infantile ; le ballet des gouttes de rosée, la danse chinoise des champignons ou la valse des fleurs tourbillonnant dans le vent d'automne ne sont pas sans charme. Walt Disney et ses collaborateurs ont été mieux inspirés par la musique de Tchaïkowsky. Voyons comment ils procédaient : « Pendant l'introduction des cordes, avant l'entrée du célesta il ne doit pas y avoir de ces petites lumières sur l'écran. Tout doit être sombre. Quand le célesta commence à jouer, les lumières se mettent à briller. » — « Dans la danse chinoise il y a un contraste entre les *piccoli* et les *pizzicatti* des cordes. Cela doit être également indiqué dans l'image : on pourrait utiliser des petits et des gros champignons. » — « Excellente idée... » (Conversation reproduite dans la « Revue du cinéma », n° 5, février 1947.)

Jean Mitry a plus intelligemment reposé le problème des correspondances audio-visuelles dans ses trois courts métrages *Pacific 231* (1949), *Images pour Debussy* (1951), *Symphonie mécanique* (1955) avec une musique concrète de Pierre Boulez. La musique de *Pacific 231* à propos de

laquelle Honegger disait lui-même qu'il n'avait pas cherché « l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale », appelait tout naturellement une transposition cinématographique, et Jean Mitry n'a pas cherché à nous tromper en déclarant : « En réalité il ne s'agit pas d'ajouter quoi que ce soit à une partition qui se suffit à elle-même, mais de lui donner un équivalent plastique, de poursuivre et de signifier dans l'espace un rythme qui se poursuit et se signifie déjà dans la durée. » (« Raccords », n° 9, automne 1951.) Aucune ambiguïté dans la musique ni dans sa représentation visuelle qui traduisent toutes deux les sensations d'accélération, de vitesse maximum et de ralentissement. Nous retiendrons surtout ce moment de la partition où le déplacement des accents métriques et l'instabilité harmonique suggérée par de rapides modulations se traduisent visuellement par un plan pris à grande vitesse de l'avant de la locomotive où défilent rails et aiguillages qui semblent jaillir en tous sens comme une gerbe de fleurs. Les *Images pour Debussy* seraient plus discutables si elles ne traduisaient pas « un cheminement vers l'abstraction auquel on atteint dans les deux dernières études *Reflets dans l'eau* et *Arabesque en sol* » (A. Bazin, « Cahiers du cinéma », n° 7).

Terminons ce rapide panorama de la musique de film en situant McLaren qui, depuis 1939, travaille pratiquement seul à l'élaboration de films expérimentaux dont certains sont de véritables chefs-d'œuvre. McLaren dessine son et image à même la pellicule : les formes animées à mi-chemin entre l'abstrait et le figuratif sont souvent d'un comique irrésistible ; quant aux sons dessinés ils ressemblent un peu aux sons électroniques. *Workshop Experiment in Animated Sound* (1949) est une sorte de film memento des différents sons synthétiques rassemblés après plusieurs années d'expérience : les mêmes dessins sont gravés sur la bande-image et sur la bande-son, ce qui nous permet de voir l'équivalent graphique du complexe sonore que nous entendons. Nous renvoyons le lecteur que ces problèmes intéressent aux articles consacrés par André Martin à l'œuvre de McLaren (« Cahiers du cinéma », nos 79, 80, 81, 82).

SITUATION PRÉSENTE ET PERSPECTIVES
DE LA MUSIQUE DE FILM

Depuis quelques années l'importance du disque en est venue à modifier l'esthétique de la musique du cinéma. A peine un film est-il sorti que l'on vend déjà la musique qui l'accompagne enregistrée sur cire. Le résultat est que le musicien compose moins sa partition en fonction des images qu'en fonction des goûts du spectateur moyen qui pourra devenir acheteur du disque si la chanson entendue à l'écran lui a plu. Mais il se trouve maintenant que le problème est déplacé par les producteurs qui s'adresseront volontiers à quelques vedettes de disques pour composer ou exécuter la musique de leurs films. Le succès commercial est de ce fait assuré sur tous les tableaux. C'est ainsi que le jazz est entré dans le monde du cinéma et qu'il s'y installe de plus en plus confortablement. Contrairement à ce que nous avons signalé pour *les Dames du Bois de Boulogne*, le jazz se fait d'abord entendre en tant que musique diégétique (radio, machines à sous, cabarets), puis s'incorpore à l'image et ne la quitte plus, même s'il n'est pas objectivement nécessaire; il prend la place de la musique symphonique dont la fonction était d'intérioriser l'image.

L'Équipée sauvage (1953) de Laslo Benedek (musique de Shorty Rogers), *Sait-on jamais ?* (1958) de Vadim (avec le Modern Jazz Quartet), *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle (Miles Davis) et *les Tripes au soleil* (1959) de Claude Bernard-Aubert (musique d'André Hodeir jouée par le Jazz Group de Paris) en sont les exemples les plus réussis ainsi que *les Liaisons dangereuses 1960* de Vadim où Thelonious Monk et les Jazz Messengers apportent leur précieuse participation.

Que sera la musique de film de demain ? Tirera-t-elle parti du langage atonal ou sériel utilisé récemment par Juan Carlos Paz dans *la Maison de l'ange* (1958) de Torre Nilsson ? La musique concrète peut aussi y jouer son rôle comme l'ont prouvé Pierre Henry dans *l'Astrologie* de Grémillon (1953), P. Schaeffer et P. Henry dans *Sabara d'aujourd'hui* (1957) de Schwab et Gout... Jusqu'à la musique électronique qui a fait une première apparition dans un film américain d'anticipation *Planète interdite*.

En fait, la logique voudrait peut-être que le septième art, qui tend depuis une quinzaine d'années vers un réalisme sonore et visuel de plus en plus grand, se débarrasse d'une présence musicale superflue. Mais les impératifs commerciaux évoqués ci-dessus n'ont que faire de la logique. Dans ces conditions, ne vaut-il pas mieux souhaiter que le cinéma de l'avenir trouve un jour un nouveau Grémillon qui mette la musique de film à sa juste place et n'utilise la gamme des possibles sonores qu'en fonction des nécessités internes de l'image ?

Olivier CLOUZOT.

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne saurions trop recommander au lecteur le livre d'Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris, 1956). Les articles d'André Bazin réunis dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* I. *Ontologie et langage* (Paris, 1958). II. *Le cinéma et les autres arts* (Paris, 1959). III. *Cinéma et Sociologie* (Paris, 1961), apportent le point de vue d'un homme qui fut le plus grand esthéticien du cinéma et complètent admirablement la vision psycho-sociologique d'Edgar Morin.

Le cinéma d'Henri Agel (Paris, 1956), et *le Langage cinématographique* de Marcel Martin (Paris, 1955) sont intéressants et comportent tous deux un chapitre sur la musique.

La musique et le cinéma de Georges Hacquard (Paris, 1959) est le seul livre consacré à la musique de film. Parmi les articles écrits sur le problème, signalons :

BAUDRIER, Y., *Image et Musique*, dans « Polyphonie », n° VI, 1950.

BOURGEOIS, J., *Musique dramatique et Cinéma*, dans « Revue du cinéma », n° 10, février 1948.

GERMAIN, J., *La musique et le film*, dans « L'Univers filmique », Paris, 1953.

JAUBERT, M., *Petite École du spectateur*, dans « Esprit », n° 43, avril 1936.

ROLAND-MANUEL, *Rythme cinématographique et Rythme musical*, dans « Cinéma », n° 2, I.D.H.E.C., 1945.

« Ciné-Club », n° 4, numéro spécial sur Grémillon, interview de José Zendel.

SCHAEFFER, P., *L'élément non visuel au cinéma*, dans « Revue du cinéma », n°s 1, 2, 3, octobre, novembre, décembre 1946.

MUSIQUE, RADIODIFFUSION ET TÉLÉVISION

LORSQUE l'homme des cavernes traçait sur les parois de sa demeure souterraine le profil d'un buffle, on peut douter qu'il eût le sentiment d'exercer une activité artistique. Il est plus probable qu'il espérait s'assurer, en vue de la chasse prochaine, quelque supériorité magique sur l'animal dont il se rendait maître en effigie. Son acte avait d'une part un aspect utilitaire, et un aspect religieux de l'autre. Pour nous, hommes de civilisation avancée, qui ne percevons plus ni l'un ni l'autre de ces deux aspects, il en a un troisième, l'aspect artistique.

Ainsi se définit l'œuvre d'art dans une société primitive et dans une société évoluée. Dans l'une, elle se modèle sur les activités pratiques de la vie quotidienne ou bien elle prend un caractère sacré. Dans l'autre, elle accuse une gratuité plus ou moins pure et s'appuie alors sur des valeurs esthétiques indémonstrables, essentiellement variables et toujours imprécises. Mais cette gratuité comporte en vérité bien des degrés. Une œuvre d'art à l'état pur devrait pouvoir affirmer sa totale inutilité et diffuser d'autant plus autour d'elle l'image de sa perfection.

Ce point extrême ne saurait être atteint ni par l'architecture dont la beauté n'est valable qu'en fonction de la destination de l'édifice, ni par la peinture ou la sculpture qui, pour s'être détachées de l'architecture depuis quelques siècles, n'échappent jamais complètement à une fonction décorative. Seule la musique, avec sa sœur la poésie, abstraction faite de ses manifestations folkloriques ou de sa fonction liturgique, s'est créé un vaste domaine où s'exerce l'activité la plus désintéressée, la plus pure, je dirais presque la plus absurde, si je ne craignais d'être mal compris, qui soit jamais sortie de l'imagination de l'homme. Or, par un phénomène qui ne

laisse pas d'être assez paradoxal, plus l'œuvre musicale s'affirme gratuite, exempte de toute finalité d'ordre matériel, plus elle requiert, pour seulement exister, la conjonction de plusieurs actes libres inspirés par l'esprit social.

Le seul fait, pour un ensemble de plusieurs centaines de personnes, de se réunir dans une salle pour écouter un concert symphonique, précise assez ce minimum de coopération du public à défaut duquel l'œuvre musicale demeure lettre morte. Mais pour que s'établisse ce contact qui, seul, fermera le circuit laissé ouvert par l'auteur au bout de son effort, il faudra encore mettre en action la volonté collaboratrice de quatre-vingts musiciens instrumentistes; car aussi longtemps que la musique ne se manifeste que par des signes noirs sur un papier réglé, elle n'est qu'une virtualité. Elle n'existe pas.

Ainsi cet art que nous venons de définir comme le plus pur, le plus gratuit de tous, est en même temps le plus étroitement assujéti à l'ordre social, à la vie collective. Si le plaisir d'un amateur de peinture ou de sculpture peut demeurer purement égoïste et ne requiert en tout cas que le concours sans intermédiaire d'une seule individualité créatrice, si l'habitant d'une villa confortable peut jouir isolément de l'œuvre d'un architecte et de quelques tâcherons, le lecteur d'un livre entrer en communication directe avec l'esprit de l'écrivain, la musique, et la musique seule, n'existe que par la convergence d'au moins trois activités, toutes trois plus ou moins créatrices, et dont une seule, celle du compositeur, émane d'une source unique, les deux autres, celle des interprètes et celle du public, mettant en jeu la collaboration intime d'un grand nombre de personnes.

Une telle réflexion revêt, il faut bien le reconnaître, toutes les apparences d'une vérité de La Palisse. Il était pourtant nécessaire de la formuler ici avant de tenter une analyse du phénomène que représente l'intrusion, toute récente, de la radiodiffusion dans la vie musicale. C'est en effet avant tout dans l'ordre social que ce phénomène manifeste son extraordinaire importance et c'est en raison des solutions qu'elle a fournies à des problèmes sociaux, de jour en jour plus insolubles, que la radiodiffusion a sauvé la musique du danger mortel qui la menaçait, à plus ou moins longue échéance et de façon plus ou moins pressante selon les pays.

Quels sont donc ces problèmes si graves qu'ils justifient un diagnostic aussi pessimiste ? Ils sont inclus dans ce qu'on disait plus haut des caractères de l'œuvre d'art, et spécialement de la musique, dans une société évoluée. Dans une société primitive, la musique joue un rôle utilitaire ; elle est liée à l'activité quotidienne d'une collectivité où chacun participe à sa mise en œuvre. Elle sert à quelque chose et elle ne coûte rien. Dans une société hautement civilisée, elle devient un cérémonial sans autre but qu'une satisfaction spirituelle, totalement désintéressée mais qui requiert des concours nombreux et des habiletés techniques d'ordre rigoureusement professionnel. C'est dire qu'elle ne sert à rien et qu'elle coûte très cher.

Dans l'histoire de la musique occidentale nous voyons ces deux types coexister en se dissociant l'un de l'autre dès la sortie du Moyen âge. Jusqu'alors, la musique a été, pour sa plus grande part, contenue dans sa fonction liturgique, un rameau venant toutefois à se détacher du tronc pour animer une musique profane, tout d'abord liée à la poésie dans l'art des troubadours, puis répandue dans les masses populaires sous forme de folklore. Dès la Renaissance, le fossé s'élargit. D'un côté, le folklore avec ses chansons de métier, d'amour, de maternité ou de mort, ses danses, ses rituels, de l'autre la musique de cour avec ses ballets, ses représentations théâtrales ou ses messes solennelles, musique composée et exécutée par des artistes professionnels, à la solde des grands de ce monde. Jusqu'à la Révolution de 1789, il n'y aura de musique, cette musique qui nous est demeurée dans des partitions gravées et que nous jouons encore, que par les chapelles royales ou princières éparpillées à travers l'Europe. Il s'agit donc d'un art de luxe, à l'usage d'un petit nombre d'individus, favorisés par leur naissance et leur fortune.

Mais voici que les remous politiques, consécutifs à la Révolution et aux guerres napoléoniennes, provoquent un peu partout la ruine ou la décadence des cours et la promotion de la bourgeoisie au rang de classe dirigeante. Les conséquences sur la vie musicale en sont immenses, quoique différentes selon les pays. En France, une bourgeoisie d'argent, étriquée, artistiquement inéduquée, fait un succès commercial à la production médiocre de toute une génération de musiciens de théâtre et reste

indifférente au grand style symphonique introduit par Berlioz. En Allemagne, c'est au contraire l'avènement de la bourgeoisie qui libère le pays de la dictature musicale italienne subie par les cours, et permet l'efflorescence romantique nationale. Mais dans un cas comme dans l'autre, le phénomène social est le même : la relève de la noblesse d'Ancien Régime par une bourgeoisie opulente, finançant, par goût, par snobisme ou par une certaine ambition culturelle, bien souvent dégénérée en routine, une vie musicale de plus en plus coûteuse.

De plus en plus coûteuse parce que les différents romantismes, quels que soient les aspects qu'ils revêtent dans les divers pays, ont pour caractère commun de faire appel de plus en plus largement à des formations massives d'exécutants. Mais jusqu'ici, rien de grave. L'argent ne manque nulle part, réparti parmi une foule de petits capitalistes cossus ou concentré dans quelques grosses fortunes où l'esprit de mécénat est assez couramment en honneur.

C'est le bouleversement social consécutif à la guerre de 1914 qui va, en quelques décennies, placer la musique dans la situation la plus périlleuse..., d'autant plus périlleuse que les intéressés, au moins en France, n'auront nullement conscience de ce péril et ne feront rien pour y parer quand il serait temps encore. Il vient de plusieurs phénomènes dont la concordance vaut d'être mise en évidence : d'une part le petit capitalisme disparaît de la moyenne bourgeoisie. D'autre part les lois sociales nouvelles augmentent dans des proportions fabuleuses le coût des concerts ou spectacles, dans le temps même où le développement de l'automobile, du sport, du tourisme ou du cinéma orientent le public vers des distractions plus faciles. Enfin, à cet instant même, marquée par un affaiblissement évident du goût de l'effort spirituel, la musique précipite son évolution technique à une allure si vertigineuse que la grande masse du public semble perdre jusqu'à l'idée de la suivre, fût-ce de loin. Si l'on fait le bilan de l'activité musicale en France telle qu'elle découle de ces trois phénomènes, que voyons-nous ?

Des instrumentistes, réunis en association, s'efforcent d'entretenir d'octobre à avril une saison languissante où toute exécution d'œuvre contemporaine est sanctionnée

par un effondrement de la recette, où quelques œuvres classiques, d'année en année moins nombreuses, parviennent seules à drainer l'auditoire (la valeur de Beethoven elle-même commence à baisser), où la dernière attraction vraiment rentable demeure le virtuose à condition qu'il s'en tienne aux trois ou quatre *concerti* de rigueur. En fin de saison, ces musiciens se partagent quelques billets, produit d'un travail qu'ils ne poursuivent qu'en vue des affaires annexes (enregistrements, accompagnement de troupes de passage) qu'il leur procure.

Les théâtres lyriques parisiens et les quelques scènes de province encore en activité poursuivent une lutte héroïque pour arrêter la débandade de leur public. Il ne faut pas moins pour y réussir que le prestige de l'Opéra de Paris, prestige renforcé par des spectacles dont la somptuosité se solde par des prix de revient astronomiques.

En un mot, la bourgeoisie, qui avait jadis l'habitude d'entretenir pour son usage personnel la vie musicale française, semble n'être plus aujourd'hui ni disposée à payer le prix, ni peut-être capable de le faire. Si l'on suppose une telle situation irrémédiable, on peut presque à coup sûr en prévoir ainsi les conséquences : tarissement en un demi-siècle au plus de toute production, par asphyxie de la création musicale ; désaffection progressive du public à l'égard d'un répertoire qui, faute de se renouveler, finirait par créer la satiété et l'ennui ; disparition, par épuisement, de la culture et de la vie musicales.

Tel est, clairement défini, le danger mortel à quoi nous faisons allusion tout à l'heure. Un moyen d'y échapper eût été de comprendre à temps la nécessité d'une extension considérable du public par une sorte de démocratisation de la musique. C'est ce qui a été fait en Amérique où se multiplient les *auditoriums* de trente mille places à prix très réduit. Rien de tel n'a été tenté dans ce sens en France, où les salles de plus de deux mille places restent l'exception. Il ne semble donc pas que la solution d'un financement direct de l'activité musicale par un public démesurément élargi soit envisagée, au moins dans notre pays.

Une autre solution consisterait dans un financement indirect, par voie de subvention prélevée sur la masse du public au moyen de l'impôt. C'est la formule qui

prévaut pour le théâtre lyrique. Nul n'ignore que l'Opéra de Paris étant largement subventionné par l'État, le dernier contribuable de la plus lointaine province verse chaque année sa quote-part à l'exploitation de cet établissement où il ne mettra jamais les pieds. C'est parfaitement normal d'ailleurs, mais, à voir l'enflure du budget de la France, on peut douter que cette pratique puisse couvrir tous les besoins en musique d'une grande nation qui se dit à l'avant-garde de la culture. Telle est l'impasse dans laquelle la musique se trouverait engagée si la radiodiffusion n'était venue providentiellement lui offrir une issue largement ouverte sur l'avenir.

On le voit désormais, ce qui pouvait paraître dans le présent exposé une digression historique, assez étrangère à son sujet, était le moyen le plus frappant de faire ressortir l'importance proprement historique de l'événement radiophonique. Avec lui, la musique est entrée dans une ère nouvelle, et on verra plus loin que cela est vrai non seulement pour le domaine de la sociologie, mais aussi pour celui de l'esthétique.

La solution financière apportée au problème de la vie musicale par la radio est intermédiaire entre le financement direct par le public élargi dont nous parlions tout à l'heure et le financement indirect par l'impôt. Elle est beaucoup plus sûre que le premier et beaucoup plus juste que le second. Beaucoup plus sûre parce que la redevance versée annuellement par les détenteurs de postes récepteurs fournit la base d'un budget solide, prévisible dans son rendement, autorisant les dispositions prises à l'avance et les contrats de longue durée. Beaucoup plus juste parce que, s'il est exact que la majorité des auditeurs entend acheter, en payant sa redevance, beaucoup moins la grande musique que la chansonnette, le théâtre parlé ou les variétés, il obtient néanmoins ce qu'il demande et assez largement pour justifier la faible somme déboursée.

De la sorte on peut dire que la musique sérieuse, objet de haute culture, est en grande partie subventionnée par la chanson ou le music-hall, objet de pur divertissement, ce qui est tout à fait naturel et moral. En cela réside la grande supériorité du monopole d'État sur la radio privée qui, esclave du rendement commercial, se condamne à la surenchère démagogique et ne joue guère de rôle dans la vie artistique du pays où elle s'exerce.

Donc, par ce jeu de compensation entre le rendement commercial et la qualité, la musique sérieuse se trouve désormais dotée de ressources qu'elle n'aurait jamais pu espérer avant l'existence de la radiodiffusion. Ressources considérables, mais plus limitées cependant qu'on ne l'imagine parfois. En effet, si le budget d'une radio comme la Radiodiffusion-Télévision française atteint plusieurs dizaines de milliards d'anciens francs, une fois ce budget réparti entre les différents postes, il ne reste pas grand-chose pour la musique sérieuse. Dans le budget général d'une radio, les dépenses artistiques s'inscrivent pour environ un quart. Le reste passe en matériel technique, en courant électrique, en frais d'administration, etc.

Si d'autre part on tient compte de la mission informatrice de la radio (journal parlé, magazine, etc.) le pourcentage de musique ne dépasse pas les deux tiers du temps d'occupation des antennes, en y comprenant la chanson, la musique légère, le jazz, qui ne laissent à la musique sérieuse qu'une fraction de ce temps en tout cas inférieure à la moitié. Ces proportions doivent être entendues comme communes à toutes les radios d'État, celles qui se considèrent investies d'une mission culturelle. Elles sont beaucoup moins favorables dans les radios commerciales.

Or, l'entretien d'un grand orchestre d'une centaine de musiciens, comme l'Orchestre national de la Radiodiffusion-Télévision française, est de l'ordre de plusieurs centaines de millions par an. Pour faire face à ses besoins, la R. T. F. doit encore tenir sous contrat à Paris trois autres orchestres, et dans les stations de province huit orchestres de formations variables. La R. T. F. emploie, en outre, une chorale de cent vingt chanteurs et une maîtrise d'enfants.

Ce sont là des effectifs considérables. Mais si l'on met en regard le rendement que l'on peut en attendre, on voit que pour la musique symphonique moderne, orchestrée pour de grandes formations, les responsables des programmes disposent sur l'ensemble de chaque année d'environ cent quatre-vingts concerts. C'est peu lorsqu'on sait que les compositeurs se comptent par centaines, qu'il en est, pour la France seulement, près de trois cents qui figurent peu ou prou sur les pro-

grammes, sans préjudice des musiciens étrangers auxquels une grande radio nationale ne peut se dispenser de faire accueil.

Il ne faut donc pas se bercer d'illusions : certes la radio a sauvé la musique vivante et continue de la servir avec une efficacité certaine. Mais lorsqu'elle est la seule à remplir ce rôle, comme c'est à peu de chose près le cas en France, elle se trouve quelque peu débordée par l'ampleur de sa tâche. S'il faut faire à chacun sa place, on se condamne à jouer une fois par an quelque deux cent cinquante ou trois cents compositeurs contemporains, ce qui revient à opérer un nivellement par le bas propre à dérouter complètement le public.

La vraie solution serait une sélection rigoureuse qui sacrifierait sans doute beaucoup d'honnêtes musiciens, de talent honorable mais sans vrai avenir, à un nombre plus restreint de talents hors série. C'est là ce que pourrait faire une entreprise privée entièrement libre de ses faits et gestes, si elle n'était enchaînée par la recherche du rendement commercial. Et c'est ce qui n'est que très difficilement réalisable par une radio d'État, en raison de son caractère de service public qui en fait une cible commode pour les ambitions qu'elle engendre.

L'esprit parlementaire, qui régit toutes choses dans nos pays démocratiques, cherche à résoudre le problème en étayant les services producteurs par des comités consultatifs. C'est un système qui vaut ce que valent les comités en question. Ils ont en tout cas l'avantage d'être composés de musiciens professionnels et d'écarter, de par leur composition, les velléités qui pourraient parfois se faire jour de donner à la masse du public, en la personne de représentants qualifiés nommés par lui, une action directe sur les programmes.

Certes, toute radio qui ne tiendrait pas compte dans une large mesure des goûts de son auditoire commettrait une sorte d'abus de pouvoir. Mais elle ne doit pas ignorer pour autant que son devoir est de soutenir la musique vivante et que, s'il le faut, ce devoir d'intérêt national doit faire prime même sur les vues de l'auditeur, parce que les vues de l'auditeur sont forcément assez courtes, ne dépassant pas sa satisfaction immédiate. Au surplus, il faut se garder d'interpréter de façon hâtive les réactions d'auditeurs qui peuvent parvenir jusqu'à

la direction d'une radio par les moyens connus : courrier, prospections dans le public, tests divers, concours, référendums, etc. En matière de courrier, par exemple, l'expérience montre que toute lettre de mécontent est immédiatement neutralisée par une autre, qui peut d'ailleurs émaner d'un autre mécontent mais qui dit exactement le contraire.

Toute consultation du public comporte donc une marge d'erreur considérable et aboutit presque inmanquablement à un résultat faussé, toujours dans le même sens, c'est-à-dire dans le sens du goût populaire. Le public d'élite, en effet, ne répond jamais à une enquête. En conclure qu'il n'existe pas serait commettre une grosse erreur de psychologie, outre que, même s'il n'existait pas, il faudrait le créer.

Le maintien d'une activité culturelle, et particulièrement musicale, à la radiodiffusion est donc une question d'intérêt national. Il faut admettre toutefois que le public populaire ne doit pas s'en trouver frustré dans ses droits aux divertissements qu'il aime. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'équilibre entre ces exigences opposées que par la spécialisation des chaînes d'émission telle qu'on la pratique à la R. T. F. Une chaîne nationale se cantonne rigoureusement dans une production de qualité, une autre chaîne ouvre tout grands ses programmes aux variétés et s'interdit toute émission propre à décourager l'auditeur de petit niveau. A la R. T. F., une troisième chaîne, Paris-Inter, se tient entre ces deux tendances, mais se spécialise particulièrement dans la musique enregistrée et les relais à l'étranger.

Cette solution des trois chaînes est appliquée également par la B. B. C. (British Broadcasting Corporation) et par la R. A. I. (Radiodiffusion italienne), mais d'une manière différente. A la B. B. C. par exemple, la chaîne I, *Home Service*, se cantonne dans une production sérieuse mais extrêmement conservatrice, à l'usage d'un auditeur de très moyenne culture. La deuxième chaîne, *Light program*, correspond à notre chaîne France II; et c'est la troisième chaîne (*Third Program*) qui, émettant chaque jour pendant un petit nombre d'heures, a toute liberté dans le domaine de la haute culture et de la musique contemporaine.

En somme, la chaîne nationale française apparaît

comme une synthèse du *Home Service* et du troisième programme de la B. B. C., avec une certaine prédominance de la tendance *Third Programme*. Les rapports avec l'organisation italienne sont à peu près les mêmes qu'avec la B. B. C. Mais la R. A. I. diffère néanmoins très sensiblement des radios française et anglaise du fait que son statut comporte la commercialisation d'une partie de ses programmes.

Les choses étant ce qui vient d'être dit, comment peuvent s'énoncer dans le détail la mission de la radio et les atouts dont elle dispose pour la mener à bien ?

Puisque nous sommes ici dans le cadre d'une encyclopédie de la musique, nous ne parlerons bien entendu que de l'aspect de cette mission dans le domaine musical. La définition la plus générale que nous pourrions en donner sera le développement de la culture du côté de ceux à qui la musique s'adresse et la défense professionnelle du côté de ceux qui la font. J'entends par ceux qui la font ceux qui la créent et ceux qui l'exécutent.

Pour ces derniers, disons tout de suite que la radio est loin de leur apporter la solution de leurs problèmes matériels. En dehors des quelques centaines de musiciens d'orchestre ou de choristes qu'elle emploie au contrat, la Radio ouvre un débouché aux artistes solistes des théâtres lyriques ou de la musique de chambre. Mais dans un pays comme la France où pullulent les talents, il n'est personne qui puisse vivre de ses programmes trop peu nombreux, et autour desquels s'exerce une compétition désespérée. Un concert à la radio présente pour un artiste un intérêt beaucoup moins financier que publicitaire.

En ce qui concerne le développement de la culture, la radio se trouve ici dans son élément. Elle dispose des moyens que nous avons précisés plus haut et qui, encore qu'insuffisants, sont les plus riches qu'on ait vus concentrés en un seul organisme; mais elle jouit surtout d'une position privilégiée du fait qu'aucun de ses efforts n'est soumis à la sanction directe et immédiate d'une recette.

Seule entre tous les organismes où l'on fait de la musique, elle peut, de ce fait, entreprendre des efforts de longue haleine, mener une grande politique de programmes à vues lointaines, sûre que, à la longue, les valeurs authentiques — et ce sont les seules qu'elle ait à

défendre — s'imposeront même aux réfractaires, la seule condition pour atteindre ce but étant de ne pas s'arrêter en chemin par veulerie, faiblesse devant les critiques du dehors ou crainte de perdre son auditoire. Des années d'expérience sont là pour montrer qu'on ne perd pas son auditoire quand on lui fait l'honneur de le traiter en adulte. Peut-être sèmera-t-on quelques traînants le long de la route, mais pour un auditeur perdu on en retrouve dix.

Entendre la culture musicale dans le public, cela consiste d'abord à ne rien lui en cacher sous prétexte qu'il aime le confort de sa routine. C'est lui jouer et lui rejouer les œuvres du passé ou du présent dignes de figurer dans notre patrimoine. C'est d'autre part l'aider à les approfondir s'il en éprouve la curiosité. A cette fin, la Radio française a mis au point des émissions éducatives de différents niveaux selon le stade d'initiation des divers publics possibles. On se contentera de citer la plus célèbre d'entre elles : le *Plaisir de la musique* de Roland-Manuel qui a sans aucun doute conquis à la musique un immense public.

Mais quand nous parlons ici de culture musicale, nous sommes très loin d'entendre par ces mots cette pseudo-culture, qui était celle de tant de Français il y a peu d'années et qui délimitait soigneusement la musique à connaître au moyen de deux bornes géantes : Jean-Sébastien Bach d'un côté, Wagner de l'autre (ou, pour les plus évolués, Debussy et Ravel). C'est un fait que la résurrection à laquelle on assiste actuellement de cinq siècles de création musicale admirable et soutenue (du ^{xiii}e siècle, avec Pérotin et l'École Notre-Dame, jusqu'au ^{xviii}e siècle) a été le fait de la politique de la Radio française, des encouragements substantiels qu'elle a donnés aux chercheurs, des moyens d'exécution qu'elle a consacrés aux œuvres exhumées de la poussière des âges et des concerts où elle les a fait entendre et réentendre.

A l'autre bout, elle a méthodiquement accueilli la production de notre temps, éditant par ses propres soins des œuvres dont les dimensions trop imposantes provoqueraient la panique des maisons d'édition, donnant à de tout jeunes musiciens la chance de s'entendre, meilleur moyen pour eux de se perfectionner, provoquant par ses commandes des œuvres originales où le problème de

l'union de la musique et de la littérature est abordé sous un jour nouveau, en fonction des moyens techniques propres au microphone, jouant enfin des partitions nouvelles et repassant à l'antenne les plus réussies.

Elle a en outre mis des studios, un personnel d'élite et des ressources financières non négligeables au service de recherches de techniques nouvelles, à la limite extrême du domaine de la musique traditionnelle et parfois au-delà de cette limite, se plaçant ainsi à l'origine d'un mouvement encore très contesté mais dont l'avenir ne paraît plus pouvoir sérieusement se nier.

À la Radio française, cela s'est appelé « musique concrète », création personnelle de l'ingénieur Schaeffer. À Cologne et à Milan où se sont ouverts, à la suite de ces expériences, des studios de recherche du même genre, cela s'appelle « musique électronique ». Mais, une fois de plus, c'est la France qui aura été à l'origine d'un mouvement encore incertain certes dans ses développements, mais qui soulève désormais une curiosité mondiale, et c'est à la R. T. F. que revient le mérite d'en avoir assumé les premiers efforts, et surtout les premiers risques. Ces recherches ont été menées au sein d'un organisme d'études radiophoniques, d'expérimentation, de recherches de style ou de technique, le Club d'essai, dont la création fut une initiative magistrale.

Si, en effet, un même esprit d'entreprise, voire d'aventure, doit animer tous les organes créateurs d'une radio digne de son rôle, il est bon qu'il y ait en pointe un éclaireur léger, moins vulnérable aux coups pour assumer les premiers risques. À lui seul doivent être accordés tous les droits, dont celui à l'erreur, hormis celui au repos, dût ce repos être pris sur un lit de lauriers, comme il aurait pu arriver en maintes circonstances et notamment à propos des « prix Italia » emportés plusieurs fois par les productions du Club d'essai. Ces productions ont également, en plusieurs occasions et en dehors des expériences de musique concrète, ouvert aux chercheurs un certain nombre de procédés absolument inédits dans le traitement de ce que les Anglo-Saxons appellent *incidental music*.

Tel est, en gros, le bilan que l'on peut porter à l'actif de la radiodiffusion dans la vie musicale de notre temps. Mais il y a un passif sur lequel on ne saurait faire silence,

un passif qui revêt deux aspects, l'un social, l'autre artistique, avec, d'ailleurs, une interpénétration de l'un et l'autre.

Certes, dans le domaine musical, la radio a remis les choses en place. Elle l'a fait par des programmes soigneusement dosés, où la partie contemporaine est systématiquement réduite à une moyenne d'un tiers et soutenue par la présence à ses côtés d'œuvres classiques en parenté spirituelle avec elle. Elle a donc répandu dans des proportions inimaginables le goût et la connaissance de la musique... de la musique de tous les temps y compris le nôtre. Mais, ce public, elle a commencé à lui donner en même temps le goût d'écouter à domicile. Avec elle accède à la connaissance des joies, du « plaisir de la musique », toute une génération de gens qui ne se donnent plus la peine de la vivre en communion avec leurs semblables. Or la musique n'a pas été écrite pour cela. Nous l'avons dit au début de cette étude, elle est une activité sociale. Elle ne prend tout son sens que par une circulation, une interaction des artistes exécutant sur l'estrade et d'un public vivant, au coude à coude, dans une salle chauffée à blanc, vibrant et spirituellement en état de grâce.

A ce prix, à ce prix seulement, elle est ressentie dans la plénitude de l'émotion dont elle a été chargée par le compositeur. A ce prix seulement elle est revécue dans toute son intensité par les instrumentistes. Sans doute les techniques d'enregistrement par séquence obtiennent-elles une perfection minutieuse dans le dosage, dans la clarté, dans la différenciation des plans, qui paraissait jadis du domaine de l'impossible. Mais rien ne vaudra jamais l'imperfection chaleureuse et humaine d'une exécution où le risque est couru, à tout instant et jusqu'au bout, par des exécutants en état d'alerte, devant un public conscient de vivre un événement musical en action.

C'est pourquoi les radiodiffusions devront toujours tenir à honneur de maintenir le principe du concert public, envers et contre tous les arguments qui pourront lui être opposés. Nul n'a intérêt, pas même les entreprises privées qui croient y voir une concurrence, à ce que le public oublie définitivement le chemin des salles de concert.

Comme on le voit, ce danger propre au développe-

ment de la radio — et plus encore du disque — a un aspect social et un aspect artistique. L'autre tare qu'il nous faut dénoncer enfin est d'ordre purement artistique. Et elle réside dans le fait que, en dépit de tous les progrès techniques, une audition musicale par l'intermédiaire d'un microphone, d'une chaîne d'amplification, d'un train d'ondes hertziennes, des lampes et du haut-parleur d'un poste récepteur, n'est qu'un très pâle reflet de ce qui a été émis au départ dans le studio ou la salle de concert. On s'habitue à la platitude de ces photographies sonores, on salue avec enthousiasme des perfectionnements tels que celui, assez sensationnel, de la « modulation de fréquence ». Mais rien ne fera jamais que la surface vibrante d'une simple membrane puisse restituer dans sa dynamique, dans sa variété de coloris, dans sa profondeur, ses étagements, un grand orchestre moderne, sans une forte dose d'approximation.

Il y a d'abord le problème de la troisième dimension, dimension qui nous est donnée par l'audition bi-auriculaire, comme pour la vision binoculaire. Ce problème est techniquement résolu par la stéréophonie, c'est-à-dire par une double prise de son sous deux angles différents et retransmise par deux foyers correspondants. Le résultat est tout aussi probant que celui de la stéréoscopie dans le domaine visuel. Mais la mise en service de ce procédé exige encore quelques tâtonnements, et les postes récepteurs équipés pour recevoir cette double « modulation » ne sont guère répandus dans le public. Le problème technique résolu débouche ainsi sur un problème économique qui n'est pas près de l'être.

Voyons un peu maintenant comment se comporte devant la musique cette oreille électrique, le microphone, qui s'interpose entre elle et notre oreille physiologique. Le moins qu'on puisse dire est qu'elle obéit à des lois fort différentes. Ce que notre oreille interprète comme une progression arithmétique, la montée de la gamme note par note selon des intervalles de demi-tons, rigoureusement égaux d'un bout à l'autre de l'échelle, le microphone, lui, ne l'interprète pas. Il le reproduit tel qu'il l'a reçu. Or ce qui lui a été communiqué, c'est une progression géométrique des fréquences des sons de la gamme, c'est-à-dire du nombre de vibrations par seconde qui nous procure la sensation auditive.

Pour les sons aigus où ces fréquences se chiffrent par dizaine de milliers, il se produit une déperdition due à l'inertie des différents organes de transmission, et qui est particulièrement importante dans les postes récepteurs de médiocre qualité dont se contente la masse du public. Non seulement les sons aigus s'en trouvent amincis, mais les harmoniques (qui contribuent à déterminer le timbre des instruments de tessiture moyenne ou grave) sont éliminés dans une proportion plus ou moins grande. Il en résulte que tous ces instruments sont plus ou moins détimbrés, perdent leur individualité et tendent à se confondre dans une sonorité moyenne, blanche et sans relief. De plus, leurs rapports réciproques se trouvent modifiés, les altérations qu'ils subissent n'étant pas les mêmes pour tous, car au sein d'un orchestre symphonique la richesse en harmoniques varie avec les familles d'instruments et, au sein de chaque famille, avec les instruments eux-mêmes.

Dans le domaine de la dynamique nous retrouvons entre l'oreille humaine et l'oreille électronique les mêmes différences. Encore qu'il soit difficile de mesurer de façon précise l'impression que nous ressentons en écoutant une sonorité qui croît régulièrement en puissance, nous percevons néanmoins en gros, grâce à la correction de notre oreille, une progression arithmétique là où les instruments enregistrent une progression géométrique. La conséquence en est que les circuits amplificateurs et les différentes chaînes de transmission parviennent à saturation bien avant que notre oreille ait épuisé les délices d'un beau *crescendo* orchestral. Ici intervient le potentiomètre manipulé par un homme de l'art, et qui a mission de « comprimer » la nuance, euphémisme qui recouvre une atteinte à l'intégrité de l'œuvre, une sorte d'émascation de la musique. Ajoutons que ce même potentiomètre qui ramène les *forte* à de rassurants *mezzo forte* doit, à l'autre bout de l'échelle des nuances, remonter les *pianissimo* au-dessus du bruit de fond engendré par le souffle électrique.

Ces diverses servitudes sont toutefois absentes (au moins en très grande partie) des émissions en modulation de fréquence, ces dernières étant d'autre part beaucoup plus claires et plus fidèles.

Mais dans l'état actuel des choses, un compositeur à

l'écoute de sa propre musique continue de souffrir cruellement lorsqu'il voit ses grands élans lyriques reculer au lointain à mesure qu'ils s'élèvent et requièrent de l'orchestre un dynamisme de plus en plus grand.

Une autre particularité de l'oreille humaine, qui est une grande gêne pour la reproduction de la musique par le micro, réside dans la rectification qu'elle apporte à l'intensité réelle des sons selon leur hauteur. L'oreille perçoit à égalité des sons émis en réalité avec des puissances fort différentes, celle des sons graves devant être très supérieure à celle des aigus pour un effet dynamique équivalent. Mais le micro enregistre, lui, des puissances réelles de sorte qu'une orchestration riche en sons graves (roulement de timbales, etc.) sature le micro avant que les sons aigus aient pu accéder au niveau que le compositeur a prétendu leur assigner.

Pour faire face à tous ces problèmes, une technique de la prise de son a été très méticuleusement étudiée un peu partout dans le monde. Elle a passé par divers états, diverses doctrines d'où un certain esprit de « mode » n'était pas toujours absent. Presque partout la mise en ondes musicale est confiée à des musiciens professionnels, le plus souvent des compositeurs. En France, ces musiciens reçoivent en outre une formation technique, sont soumis à des tests nombreux et passent un concours fort difficile avant d'être admis à manipuler. Une fois en fonction, ils se trouvent sans cesse aux prises avec des problèmes délicats et, selon la solution qu'ils leur donnent, la transmission d'un concert peut aboutir à des résultats surprenants ou à des catastrophes.

Ils ont tout d'abord à tenir compte de la couleur propre au studio ou à la salle de concert à quoi ils ont affaire. Il fut un temps où, pour obtenir plus de netteté dans la transmission, on molletonnait les parois des studios, privant la musique de sa résonance naturelle, aplatissant les timbres par disparition des harmoniques absorbés par ces revêtements malencontreux. Aujourd'hui, on recherche au contraire le maximum de réverbération compatible avec une indispensable clarté, la doctrine variant d'un pays à l'autre quant à la fixation de ce maximum. Les Allemands s'accommodent d'une réverbération poussée jusqu'au point où elle noie quelque peu les plans et les contours, ce qui convient à la musique

romantique, mais moins bien au style de la musique française.

L'acoustique d'un studio ou d'une salle peut se « travailler » de mille manières, soit par le dosage des surfaces absorbantes ou réverbérantes, soit, dans certains cas, par le recours — dangereux — à une chambre d'écho, soit par la disposition des microphones dont le metteur en ondes fera ensuite le « mélange » au moyen des potentiomètres qui leur correspondent. Il est rare en effet que l'on puisse se contenter d'un seul microphone pour capter fidèlement un concert.

Tout ce que nous avons dit plus haut des servitudes de la technique radiophonique suffit à démontrer la nécessité d'une prise de son analytique de la masse instrumentale. On reconstitue dans la cabine ce qui a été divisé dans le studio entre plusieurs microphones propres à relever le niveau de tel groupe, de tel instrument par rapport aux autres, selon les besoins de la partition.

Une bonne couleur sonore s'obtient d'autre part au moyen d'un dosage entre les micros placés à proximité des instruments et qui captent le son direct, et un microphone placé en un lieu à choisir, mais éloigné de la source sonore et qui a pour mission de recueillir le son indirect ou « réverbéré ».

Ces quelques indications, fort élémentaires, suffiront à donner l'idée des problèmes de la mise en ondes. Leur complexité et ce qu'il demeure d'approximatif dans les solutions qui ont été adoptées ont conduit certains artistes à imaginer de supprimer le problème à la base en établissant les règles de la composition musicale en fonction de ces données.

Ce serait là un marché de dupes, et les qualités radio-géniques de la musique classique sont là pour montrer l'inutilité des théories de ce genre. Quoi qu'on fasse, la musique retransmise par radio ne sonnera jamais aussi bien qu'entendue directement dans une salle de concert. L'important c'est, la part du feu une fois faite, de prendre conscience des quelques principes d'écriture propres à diminuer la distance entre l'une et l'autre. Ils se réduisent d'ailleurs à une exigence de clarté. Les surcharges contrapuntiques s'inscrivent mal dans le micro. Mais elles ont empâté bien des œuvres du passé qui n'avaient pas à tenir compte des réalités radiophoniques.

Les tenues harmoniques confiées aux cors, bassons ou clarinettes prennent parfois une valeur excessive; il est bon de veiller soigneusement à leur dosage. Le renforcement du son par gonflement des sons graves, l'usage des timbales, grosses caisses et, d'une façon générale, de la batterie, sont, sinon à éviter, du moins à surveiller. Il ne faut pas trop compter d'autre part sur la puissance sonore et l'éclat des violons lorsqu'ils atteignent au registre très aigu.

Enfin, il est certain que les changements brutaux de nuance — un *piano* soudain, par exemple, succédant à un *fortissimo* — font courir au metteur en ondes des risques d'accident. Mais où irait-on si l'on devait s'en priver pour autant ?

En bref, ce qui sonne à la radio, c'est une musique bien écrite, aérée dans ses dispositions, clairement marquée dans ses plans, sans excès de surcharges et sans empâtements inutiles. Cela dit, il est certaines œuvres, fort belles, qui ne répondent pas à ces principes. Ce n'est pas cela qui les empêche de figurer dans les programmes pour la plus grande joie des auditeurs.

Au moment de terminer, il nous vient à l'esprit que l'on parle de moins en moins de radiodiffusion dans le monde et de plus en plus de télévision. Il est évident que le développement de cette nouvelle technique n'est pas *a priori* aussi favorable à la musique que l'était celui de la radio purement auditive.

Mais, comme tous les organismes jeunes et dans le plein élan de la croissance, la Télévision montre un appétit insatiable et semble vouloir dévorer indifféremment toutes les nourritures, quitte à vouer à la consommation ceux qui en vivaient avant elle.

La radiodiffusion sonore est actuellement au premier rang de ces victimes désignées. Désignées, peut-être..., mais résignées, certes pas. Et pourquoi le serait-elle ? Il est tellement évident que son domaine propre est inaliénable.

Mais il faudra du temps pour que tout rentre dans l'ordre et il est à craindre que l'on ne perde beaucoup d'efforts et d'argent dans les années qui viennent à tenter d'annexer à la télévision ce qui n'est pas de son domaine.

Au premier rang de ces formes d'art qui ont peu à

gagner à cette forme de transmission, il faut citer la musique symphonique et une bonne partie du répertoire du théâtre lyrique. La télévision d'un concert symphonique, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, est une espèce de sacrilège, un découpage arbitraire et primaire de ce qui n'a de sens que par la fusion intime des éléments de la polyphonie.

Cette caméra qui se déplace sans trêve, qui se braque tour à tour (heureux quand elle n'arrive pas trop tard) sur tous les instruments qui, pour un temps, émergent de l'ensemble, est un outil étranger au génie de la musique. Elle détruit cette savante organisation du temps que l'auteur a réalisée dans son œuvre, elle y introduit un élément spatial qui en fausse le déroulement, elle attire puérilement l'attention sur des détails faits pour demeurer dans la pénombre, elle ne cesse de faire violence à la véritable pensée du musicien. Enfin, elle disperse cette attention active et concentrée à défaut de laquelle aucune communication n'a de chance de s'établir, aucun contact en profondeur, entre le créateur et le public.

Est-ce à dire que l'écoute aveugle proposée par la radio sonore place le public dans les conditions de réceptivité les meilleures ? Non, certes. Les conditions idéales, la salle de concert seule les réalise et rien ne la remplace, quelles que soient les dispositions individuelles de ceux qui la composent. Il en est qui veulent voir en écoutant. Stravinsky est du nombre. Il en est qui ferment les yeux pour ne se laisser distraire par rien. Mais tous baignent dans un champ magnétique que les microphones sont parfaitement incapables de capter et de dériver vers la poussière des auditeurs lointains.

Ceux-ci, de toute manière, ont accepté d'avance une frustration que des avantages de confort, de paresse satisfaite, d'obstacle surmonté, compensent plus ou moins valablement. Au moins bénéficient-ils, par les progrès de la technique (et bien mieux encore avec la stéréophonie), d'une traduction fidèle de ce qui se passe dans la salle. L'événement précieux, magique ou quasi religieux dont celle-ci est le théâtre, ils peuvent au moins le vivre par la pensée.

Mais que vienne à s'allumer un écran indiscret, que commence ce travail mécanique qui va transformer le

déroulement rituel d'une architecture dans le temps en une sorte d'écroulement par pans, tour à tour dénudés puis rejetés au néant, que restera-t-il des valeurs musicales, poétiques, spirituelles que l'auteur a confiées à son œuvre ?

Et pourtant il y a dans cette technique de concert télévisé un principe attractif qu'il serait absurde de méconnaître. Si condamnable que soit dans l'absolu le découpage des partitions à quoi elle procède, il offre à l'auditeur un moyen d'approcher les secrets du langage musical, d'en identifier les composantes, les éléments thématiques, rythmiques, les timbres. Il y a là une initiation dont la valeur est grande si on ne la détourne pas de son sens. On ne fera jamais de l'art selon cette formule, mais on fera de la pédagogie ou, si l'on préfère, de la vulgarisation.

La vulgarisation est nécessaire et plus encore pour la musique que pour tout autre art, parce qu'elle est aussi un langage. Le critère de la vulgarisation, c'est la réussite. Les concerts télévisés permettent de l'atteindre au maximum. Il est donc légitime de démonter, comme ils le font, les mécanismes de la musique, dans la seule ambition de préparer ainsi les auditeurs à la goûter pleinement par la suite à l'état pur.

Parvenus à ce stade de leur initiation, les nouveaux convertis n'auront plus qu'à rendre à l'obscurité leur écran lumineux, pour tourner le bouton de la radio sonore et se livrer à des sortilèges dont l'efficacité ne se démontre pas mais doit avant tout se ressentir.

De telles conclusions sont-elles valables également pour la musique de chambre ? Il faudrait pour répondre à la question, préciser ce que l'on entend par ces mots. Samson François jouant les ballades de Chopin fait de la musique de chambre, un petit ensemble instrumental jouant *Pierre et le Loup* de Prokofiev ou *l'Histoire du Soldat* de Stravinsky en fait également.

Mais la réduction du nombre des instrumentistes ne change pas tellement les conditions d'une prise de vue. Dès l'instant qu'on ne peut retransmettre qu'une succession de gros plans intéressant l'un après l'autre les divers instruments, on démantèle abusivement la musique, même s'il ne s'agit que d'une sonate pour piano et violon.

Dans ce dernier cas, ou dans le cas, par exemple, d'un quatuor à cordes, il serait possible de maintenir d'un bout à l'autre une vision d'ensemble immuable. Mais le principe même du travail de télévision est de varier constamment les plans et les angles de vue, et cela montre bien l'antinomie qui sépare un art séculaire de cette jeune technique.

La télévision reprend ses droits en revanche dans les formes d'art où la musique se trouve organiquement associée à un spectacle qui en donne pour les yeux une expression plastique. Le répertoire lyrique était, de ce fait, une proie naturellement offerte aux entreprises des réalisateurs. Rien de plus légitime, en apparence, que l'enthousiasme ingénu avec lequel ils abordèrent le problème, croyant enrichir l'art encombré de tant de conventions et de servitudes au moyen de ces recettes par quoi le cinéma accole jusqu'à les confondre l'art dramatique et la réalité quotidienne.

Ils ne voyaient pas, ce faisant, que le théâtre lyrique vit de ces conventions et de ces servitudes, qu'il en tire sa justification, sa raison d'être. Car quoi que puisse faire la technique du « play-back » pour alléger les chanteurs-comédiens, les induire au naturel, à l'aisance, il reste une convention initiale qui est la règle même du jeu, c'est celle qui consiste à les faire converser en musique.

Le dialogue chanté entre partenaires engagés dans une action dramatique ne se sauve pas du ridicule par quelque tricherie envers cette convention, mais par le parti pris de la pousser jusqu'au style.

Il n'est nullement mauvais en soi que le souci de la pose de la voix ou du respect des valeurs rythmiques afflige les interprètes d'une certaine raideur; c'est cette raideur même qui donne au spectacle le minimum de hiératisme nécessaire pour que s'en opère la synthèse.

Comment d'ailleurs une totale liberté d'évolutions et de mouvements ne trahirait-elle pas l'artifice quand on la voit associée aux prouesses vocales du répertoire classique? Celles-ci comportent, pour une part, un aspect de performance sportive d'où il n'est pas légitime d'exclure une notion de l'effort physique.

Elles mettent en jeu, en outre, une certaine mesure du temps qui n'est pas celle de la vie quotidienne. Cet

étirement de la durée musicale exige une adaptation de la mimique, du geste, de toutes les valeurs plastiques que le réalisme des prises de vues en « play-back » vise précisément à supprimer.

D'où un déséquilibre qui s'accroît encore lorsqu'on pousse cette technique jusqu'à ses dernières limites, c'est-à-dire jusqu'à confier à des comédiens l'interprétation visuelle d'un opéra enregistré au préalable par des chanteurs. Comment comédiens et chanteurs pourraient-ils se rencontrer ? Ils vivent dans deux mondes distincts où l'unité de temps n'a pas la même valeur.

Dans un autre ordre d'idées, la prise de vues d'un opéra navigue entre deux écueils : des ensembles dans lesquels, sur le petit écran, le volume du son croît dangereusement en raison inverse de la taille des personnages : des gros plans où le chanteur (qu'il joue le jeu sincèrement ou qu'il doive rendre un play-back plausible) exhibe sa denture, une langue qui bat, un menton qui tremblote.

Tant que l'on reste dans un style de récitatif modelé sur le texte, ce défaut est de peu d'importance. Mais l'expansion lyrique des grands airs de l'opéra classique, l'allongement des valeurs rythmiques qui en résulte et l'utilisation à plein de la puissance de la voix et de tous ses registres font du gros plan une chose intolérable. Et c'est bien pourquoi la Télévision ferait sagement d'abandonner ce répertoire à la Radiodiffusion. A une forme d'expression nouvelle, il faut un répertoire nouveau.

L'opéra n'est certes pas à exclure du domaine de la télévision, mais il faut qu'elle s'en crée un à son propre usage. L'avenir verra sans doute se préciser les lois d'un genre que l'on pressent d'une extrême richesse. Il devient de jour en jour plus urgent d'y intéresser l'imagination des créateurs et tout le temps que l'on passe à monter du Mozart est du temps perdu.

Est-il possible de prévoir le sens où s'orienteront les recherches ? Les conclusions mêmes de tout ce qui précède parlent en faveur d'un néo-réalisme avec resserrement des valeurs rythmiques, étroite union prosodique du texte et de la ligne vocale, peut-être une certaine sécheresse et, en tout cas, un dépouillement de toutes les surcharges, ornements, commentaires, bref, un refus

de cette dilatation des sentiments et de leur expression, propre au lyrisme traditionnel.

Ou bien encore, tout à l'opposé, peut-être trouverait-on une formule neuve dans une stylisation poussée à l'extrême et qui serait à l'opéra ce que le spectacle de marionnettes est au théâtre.

Dans un cas comme dans l'autre, l'opéra télévisé doit être un opéra de chambre. Il semble difficile d'adapter jamais valablement de grandes masses aux dimensions de l'écran.

Tel est le domaine où la Télévision trouvera sa propre mission, car les vieilles formules ne sont pas bonnes pour une jeune technique. C'est ainsi qu'elle prendra sa place dans le monde de la musique, sans se substituer à la Radio, aux salles de concert ou aux théâtres lyriques pour faire médiocrement ce qu'on y avait fort bien fait, et depuis fort longtemps.

L'opéra de chambre télévisé d'une part, l'éducation musicale de l'autre, délimitent son champ d'action, champ encore vierge, ouvert à toutes les recherches. D'ores et déjà, on peut voir naître des méthodes d'enseignement attrayantes et efficaces. Telles démonstrations de technique pianistique avec de grands virtuoses dont on peut suivre les mains en gros plans sur le clavier en sont un exemple parmi d'autres.

Quoi qu'il en soit et quels que puissent être les tâtonnements encore à prévoir, une chose est dès maintenant assurée, c'est que la Radiodiffusion et, dans une mesure encore incertaine, sa jeune sœur la Télévision, ont accompli, accomplissent et continueront d'accomplir une œuvre de salut public. Elles ont sauvé la vie musicale d'une décadence mortelle. Elles ont rouvert les portes de l'avenir.

Aux musiciens de montrer maintenant qu'ils sont capables de donner un sens à cette étape nouvelle de l'histoire.

Henry BARRAUD.

BIBLIOGRAPHIE

FOLGMAN, E., *Journal de Psychologie Expérimentale*, 1935 (Étude sur les programmes musicaux à la radio et au concert).

MOLES, A., *Les musiques expérimentales*, Zurich, 1959.

SCHAEFFER, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, 1952.

SILBERMANN, A., *Sociologie de la musique*, Paris, 1951 (Problème sociologique de la musique à la radio).

SILBERMANN, A., *Wovon lebt die Musik, die Prinzipien der Musiksoziologie*, G. Bosse Verlag, Regensburg, 1958.

WINCKEL, F., *Über die Schwankungsprognose in der Musik* (Communication au Congrès de Sociologie de la Musique à la Radio, Cahiers d'études radiophoniques, n° 3, Paris, octobre 1954).

WINCKEL, F., MEYER-EPPLER, W. et POULLIN, J., *Klangstruktur der Musik*, Funk-Technik Verlag Berlin, Borsigwalde, 1955.

Articles divers dans « Les Cahiers d'Études de Radio-Télévision ».

SCIENCE ET CRITIQUE

LA MUSICOLOGIE, SCIENCE DE L'AVENIR

DE nos jours « musicologie » désigne l'ensemble des disciplines philosophiques, scientifiques, historiques et folkloriques ayant pour objet le son et l'art sonore. Si, depuis l'Antiquité, la musique a été analysée sous différents aspects par les théoriciens, la « musicologie », en tant que science moderne, ne vit le jour que durant la première moitié du XIX^e siècle. Elle est bien en retard sur l'histoire littéraire, celle des arts plastiques et celle des sciences linguistiques. Retard qui s'explique par le fait que les monuments de l'histoire de la musique étaient et sont encore, en majeure partie, inédits ou inaccessibles.

On répartit aujourd'hui en quatre groupes les sciences qui fondent la musicologie : le premier relève de la philosophie (esthétique, sociologie, etc.); le second se rattache aux sciences exactes (physiologie et psychologie du son, technologie, musique électronique, concrète, mécanique instrumentale); le troisième est la musicologie comparée : ethnographie et ethnologie musicales; enfin le quatrième groupe est la branche historique : l'évolution du rythme, de la mélodie, de l'harmonie, formes et genres, œuvres et maîtres, organographie (histoire des instruments) et organologie. Parmi les sciences auxiliaires figurent la paléographie, la chronologie, la bibliographie, l'iconographie. Les disciplines de la composition, de l'interprétation instrumentale et vocale, l'étude du phrasé, la pédagogie, bien qu'indispensables, ne font qu'indirectement partie de la musicologie.

Vers 1900, un professeur de l'université de Berlin, H. Kretzschmar, créa une nouvelle branche de la musicologie : l'herméneutique, qu'il appela l'art de l'interprétation (*Auslegeskunst*). C'était une exégèse de la musique puisée dans *la Naissance de l'herméneutique* de

Dilthey, mais surtout dans les théories sur les états affectifs de l'esthétique musicale française du XVIII^e siècle. Kretzschmar soutient la thèse qu'il n'y a pas de musique sans arrière-pensée; toutefois l'expression musicale ne peut être déterminée que par une périphrase littéraire, si l'on cherche le sens émotif d'une mélodie, d'un thème, d'une cellule génératrice, d'une structure, même d'intervalle, ou du son. Kretzschmar ne tient pas compte de ce que le langage expressif des symboles sonores change sous la plume de chaque compositeur. Pour généraliser le vague, préciser l'imprécis, cette théorie a émis les hypothèses les plus fantaisistes. Telles les conjectures aussi audacieuses que gratuites d'un historien de mérite, Arnold Schering. Pour illustrer « l'art viril germanique », il veut nous faire croire que le *Quatuor*, op. 130, de Beethoven fut inspiré par le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, la sonate *Appassionata*, op. 57, par *Macbeth*, la *Sonate*, op. 106, par la *Pucelle d'Orléans* de Schiller, etc.

LES ETHNOLOGUES

Avant d'aborder le développement et la palingénésie de la musicologie, précisons certaines notions ou certains termes. Parmi ceux-ci, le plus équivoque est peut-être celui de « musicologie comparée » dont la signification est encore aujourd'hui flottante. Sa priorité revient à la France. Sous l'influence de Villoteau et de Fétis, une *Introduction à l'étude comparée des tonalités anciennes et orientales* fut entreprise, dès 1853, par J. d'Ortigue qui rechercha des analogies dans la linguistique. Il cite Ch. Nodier et ses *Notions élémentaires de linguistique* (1834). Le XVIII^e siècle, l'agitation européenne pour la chanson populaire, les Pères Amiot et Lafitau qui frayèrent de nouveaux chemins à l'étude des musiques exotiques, et surtout les Encyclopédistes initiateurs de tant de mouvements intellectuels, préparèrent le terrain. Une fois de plus J.-J. Rousseau se situe à l'origine de cette nouvelle impulsion. Philosophe, écrivain, compositeur et critique, inventeur d'un nouveau système de notation, d'abord par ses articles pour l'*Encyclopédie*, puis avec son *Dictionnaire de musique*, au sens philosophique du terme (1767), c'est bien lui le précurseur de la musicologie comparée grâce à sa documentation et à ses essais de synthèse.

La « musicologie comparée », synthèse de l'ethnographie et de l'ethnologie musicales, n'est pas une musicologie générale. Fétis fut le premier à tirer des conclusions des recherches de ses prédécesseurs, de ses contemporains et des siennes propres. Il posa le fondement d'une classification systématique. Sa communication à la Société d'Anthropologie de Paris, le 21 février 1867, porte un titre très explicite : *Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux*, thèse que le grand anthropologue P. Broca fit sienne. Fétis pouvait trouver des points d'appui chez J. Monnet dans son *Anthologie française, chansons choisies depuis le XIII^e siècle*, dans l'introduction historique de Meusnier de Querlon (1765), chez Rousseau aussi (dans son *Essai sur l'origine des langues*, 1778), chez Chabanon (*De la musique considérée en elle-même...*, 1778), chez La Borde qui a publié des chansons populaires européennes (1780), dans l'*Encyclopédie* de Framery, Ginguéné et Momigny (1791-1818), mais avant tout, il y avait les abondants travaux, si riches en idées, de Villoteau; chargé de missions musicales, lors de l'expédition d'Égypte, par le Premier consul, Villoteau souligne l'analogie « naturelle » des langues et des arts.

Cependant la génération de Fétis, ethnographes et musiciens, excepté d'Ortigue, ignorait ou feignait d'ignorer sa théorie, quoique Fétis l'eût exposée depuis longtemps. Toujours est-il que l'orientaliste de l'université de Leyde, J. P. N. Land, l'Anglais A. Ellis, l'Autrichien R. Wallaschek et son élève R. Lach, puis O. Abraham et E. Hornbostel, élèves de C. Stumpf, ont repris et développé l'idée de Fétis. Lorsqu'en 1932 j'ai exhumé la communication de Fétis (« *Acta musicologica* »), E. Closson, conservateur du Musée royal instrumental de Bruxelles, n'hésita pas à déclarer : « Fétis a pressenti la théorie de Hornbostel sur les indications à tirer de l'échelle des instruments à souffle (c'est-à-dire à son fixe), au point de vue des itinéraires de la civilisation » (*ibid.*).

Notons tout de suite que tracer un itinéraire pour remonter aux prétendues origines d'un courant, comporte toujours le risque de donner dans une impasse; tel est souvent le cas de la géographie instrumentale, lorsqu'elle prétend établir le graphique du chemin d'un instrument à partir de son lieu de naissance.

La « musicologie comparée » n'apparaît dans la terminologie que vers la fin du XIX^e siècle. La méthode comparative était alors en vogue : on ne parlait plus que de *comparative anatomy*, de *comparative mythology*, et même, selon l'historien E. A. Freeman, de *comparative politics*. La musique étant un langage, ce n'est pas la « littérature comparée » qui servira de modèle aux études primitives, excepté lorsqu'il s'agira du grand art ou de la musique savante, mais la méthode linguistique, telle que l'a précisée A. Meillet : « L'histoire des langues ne se fait qu'en comparant des états de la langue les uns aux autres ; la philologie seule n'apporte même pas un commencement d'histoire linguistique. »

On pourrait dire la même chose de l'ethnographie, du folklore descriptif. En France, sous l'effet de la prédilection des romantiques, le compositeur-musicographe Weckerlin, futur bibliothécaire du Conservatoire, se plonge dans le folklore français dont une « enquête nationale » est ordonnée en 1852, par le ministre de l'Instruction publique, Ampère. Sur les traces de Weckerlin, le prix de Rome Bourgault-Ducoudray s'intéresse aux problèmes historiques et folkloriques de sa patrie et à ceux de la Grèce ; puis J. Tiersot, historien de la chanson populaire (1889), mais sans employer un terme indiquant la comparaison.

Les premiers « comparatistes », A. Ellis ou R. Wallaschek, se servent encore du terme de « musicologie comparée » que connaissait aussi G. Adler, mais sans pratiquer la méthode ; dès la création de la Société internationale de musique, en 1899, l'un de ses fondateurs, Oskar Fleischer, mentionne déjà la *vergleichende Musikwissenschaft*. Ce fut le Français P. Aubry qui, le premier, publia deux volumes de « musicologie comparée », s'inspirant sans doute, dans ses titres, des études d'Ortigue (1903). La *Musikologie* de G. Adler fut oubliée même par son promoteur ; le successeur d'Adler à l'université de Vienne, Robert Lach, parle également de la *M. W.*, Robert Lachmann, orientaliste, aussi. Ce n'est qu'en 1904 que Hornbostel publia son étude sur l'importance du phonographe dans la musicologie comparée. Lach va d'ailleurs plus loin, il parle non seulement de la musicologie, mais aussi de l'histoire des arts comparée (*vergleichende Kunst und Musikwissenschaft*), et il applique

à la musique le groupement de Strzygowsky, historien de l'art et professeur à l'université de Vienne.

Ce groupement consiste en six catégories : matériaux, technique, objet, forme, genre, expression. La quatrième et la cinquième catégories ont le même sens pour la musique que pour les arts plastiques. La première comprend la physiologie et la psychologie du son; la quatrième, la variété et la complexité des problèmes de la forme; la cinquième est l'esthétique musicale; la deuxième et la troisième traitent de la musique à programme.

Sous le régime hitlérien, le terme *vergleichende Musikwissenschaft* fut « épuré » en tant que néologisme franco-anglais. Ensuite, les Allemands ont adopté « ethnographie ou ethnologie musicale », d'après Riemann, tout en reprenant *vergleichende Musikwissenschaft*, tels les Anglais, *comparative musicology*, pour désigner le suprême degré des sciences ethno-musicologiques. Le Congrès international de musicologie de 1956 précise ainsi le domaine de ces sciences :

L'ethnologie (*cultural anthropology*) traite de la connaissance des peuples primitifs et de la préhistoire de leur civilisation. Par contre, l'ethnologie musicale s'occupe aussi des grandes cultures exotiques. Pour le folklore musical primitif et la préhistoire, elle est en rapport étroit avec l'ethnologie et avec la musicologie, la musique étant chez les peuples primitifs entremêlée, beaucoup plus que chez nous, de rapports supramusicaux. Du reste, si les concordances découvertes par la musicologie comparée reposent sur des connexions historiques, les problèmes reviennent, en grande partie, à décider dans quelle mesure les peuples, les cercles culturels en question, se lient, historiquement aussi, sous d'autres rapports. Le but de la musicologie comparée est la recherche de la musique populaire et de la musique savante des peuples extra-européens. Ses rapports avec la musique européenne se trouvent dans la recherche du caractère et dans l'éclaircissement de la préhistoire européenne si fortement liée aux éléments extra-européens. Pour le folklore général, la musicologie aspire d'abord à la connaissance des différents styles et formes et à leur jonction avec les différentes races et cultures; puis, à la recherche de la conception musicale et de ses rapports avec la culture spirituelle; enfin, à dresser ou vérifier l'inventaire, autant que possible complet, des instruments et de la musique qu'ils ont interprétée.

La nouvelle science, appelée par l'école leipzigoise « ethnographie musicale », approuvée par Wundt, maître incontestable de la psychologie collective, a pris, avec l'apparition du phonographe, un grand essor. Mais les ethnographes et les musiciens, dépourvus de toute formation historique, ne se contentaient pas de la transcription des rouleaux (disques) ou des analyses du folklore descriptif de leurs phonogrammes; ils se plaisaient à formuler des conclusions historiques appuyées souvent sur des hypothèses fantaisistes. Cet empiétement sur le domaine de l'histoire éveilla la méfiance des historiens et provoqua une vive protestation d'Hugo Riemann, figure militante de l'université de Leipzig, puis directeur de l'Institut d'État de musicologie allemande. Il lança un « sévère avertissement » (préface du premier volume de son manuel d'histoire, 1904), contre l'ethnographie musicale, la plus jeune branche de la science musicale :

« On ne peut pas renverser des faits historiques par quelques flûtes polynésiennes, défectueusement percées, ou par les productions de chants douteux de quelques femmes de couleur. »

Visant Hornbostel et ses partisans, cet avertissement nous paraît aujourd'hui ridicule. Cependant il avait un fond sérieux. Dans ses *Études des tonalités folkloriques de l'histoire du pentatonisme et du tétratonisme dans les mélodies écossaises, irlandaises, galloises, scandinaves, espagnoles et grégoriennes*, parues trois ans avant sa mort, Riemann déclare que les phonogrammes enregistrés des peuples primitifs prouvent que ces peuples ont une ouïe différente de la nôtre et qu'on voulait y trouver des intonations contraires à nos habitudes, des intervalles ($3/4$ ou $5/4$, ton entier, tierce neutre), non seulement dans les phonogrammes, mais aussi dans des instruments exotiques. Pour Riemann :

Le fâcheux résultat de ces recherches fut l'ébranlement immédiat de la base de la théorie musicale constituée lentement au cours des millénaires. Même des cerveaux clairvoyants, comme Helmholtz, devinrent hésitants dans leur conviction, que les fondements de l'ouïe musicale sont déterminés par des rapports naturels et laissent entrevoir que peut-être le système musical n'est pas nécessairement naturel, mais est, au moins partiellement, le produit de constructions

et conventions arbitraires. Le pire obstacle aux recherches dans ce domaine était l'étrange contradiction entre les exigences de l'oreille, indiquées par la nature quant à l'intonation des intervalles, et la forte déviation de ladite intonation dans la pratique, reconnue comme admise (gamme tempérée).

A mesure que des historiens s'attaquaient aux problèmes, on reconnaissait que Riemann n'avait pas tort sur tous les points. Certes, il voyait partout, au cours de l'évolution musicale, la tonalité majeur-mineur, même dans le chant grégorien. Pourtant il est parvenu au pentatonisme uniquement par la recherche historique. Le nerf auditif des indigènes d'autrefois réagissait-il de la même façon que le nôtre ? En tout cas, ses études de l'art classique pesaient trop sur Riemann pour lui permettre de saisir l'existence d'une « tonalité primordiale » d'où doivent dériver tous les modes. C'est ce qui explique ses erreurs dont la plus grave fut peut-être la priorité qu'il attribua à la tierce dans la musique populaire. Néanmoins la transition organique du système primitif à la tonalité occidentale n'a pas encore été démontrée ; il n'y a que des combinaisons pour faire le raccord entre l'ancienne (primitive) et la nouvelle tonalité, évoluant en plusieurs étapes jusqu'à nos jours.

Un organographe, Curt Sachs, auteur d'un manuel de musicologie comparée, se propose de reconstituer, à l'aide de cette science, la préhistoire musicale de l'Europe. Selon lui, la musique possède des « reliques vivantes », la vie d'une mélodie est éternelle. C. Sachs croit retrouver mille traits pittoresques de la musique européenne en Afrique, en Asie, en Océanie, en Amérique indienne.

Sans doute par l'étude de l'art folklorique des peuples primitifs contemporains, peut-on évoquer une image plus ou moins vague de la préhistoire musicale de l'Europe. De nombreuses analogies s'offrent à nous, rudiments d'intonation vocale, sonorités instrumentales primaires, chocs, explosions au rythme orgiaïque de la magie et autres manifestations de l'instinct ancestral déchaîné. La vie d'une mélodie serait-elle nécessairement éternelle ? Certes, des chants très anciens doivent exister chez des tribus sauvages écartées de toute civilisation. Mais les exemples de C. Sachs ne prouvent ni l'existence des « reliques vivantes », ni leur transmission orale par des masses primitives. Les chants ambrosien et grégorien

cités par lui ont subi beaucoup de changements, leur trésor mélodique a été enrichi de nouvelles séquences à partir du x^e siècle, et même d'accents nationaux. Ce que C. Sachs oublie de dire, c'est que le chant grégorien fut conservé par le culte, par des antiphonaires, des missels, et par les chœurs des maîtrises, par une liturgie musicale fixée à l'aide de plusieurs systèmes de notation consécutifs (neumatique, carrée, etc.).

Le pseudo-Plutarque parle déjà de la gamme pentatonique dont la prétendue origine asiatique a inspiré toute une littérature romantique. Cette gamme n'est le critère ni d'un style racial, ni de l'âge d'une mélodie, comme le croyaient certains compositeurs-ethnographes. Présente partout depuis l'Antiquité, c'est un phénomène universel dans les musiques populaires de tous les temps. Carl Engel l'avait déjà proclamé en 1864. C'est une « horreur du sub-semitonium » (demi-ton au-dessous de la tonique). On a trouvé des gammes pentatoniques amplifiées en gammes à sept sons et, en revanche, des gammes à sept sons réduites à des gammes à cinq sons. Le pentatonisme est une réaction naturelle de l'instinct simplificateur du peuple et rien ne prouve que les mélodies pentatoniques parvenues jusqu'à nous soient des effusions authentiques de l'homme de la préhistoire. L'autre argument majeur de C. Sachs concerne les chansons des troubadours du xii^e siècle, dont témoignent des chansons, romances, brunettes, etc. chantées de nos jours. Cet argument n'est pas valable davantage. Au xviii^e et au début du xix^e siècle, maintes chansons des « trouveurs » furent répandues par diverses publications, imprimées ou manuscrites. Conséquence de cette mode : on se mit à chanter partout en France de la musique médiévale authentique et de la musique médiévale fausse, mystification d'habiles compositeurs. Il suffit de nommer la romance de Richard Cœur de Lion écrite par Mlle L'Héritier et d'autres œuvres qui se frayèrent un chemin à travers toutes les couches sociales. Ainsi naquit le « genre troubadour » que pratiquèrent notamment Lesueur, Grétry, Berlioz.

Il faut donc envisager avec prudence les analogies et parallèles que la psychologie collective établit entre la musique primitive contemporaine et la musique de la préhistoire. A l'opposé des arts matériels, l'art sonore

n'est ni palpable ni, surtout, durable. Art immatériel, le son, dont l'unique dimension est le temps fugitif, ne fut jamais fixé aux premières époques. Il naît et meurt. Repris de bouche en bouche, de génération en génération, il change, il « se modernise ». C'est une vie discontinue, courants et influences d'âges diamétralement opposés s'y croisent et luttent. Si elle peut nous servir d'indice précieux, cette musique ainsi reconstituée ne sera qu'imaginaire, fantaisie sonore et non réalité préhistorique, telle que nous en propose l'archéologie.

Non seulement pour la préhistoire, mais pour toute l'histoire de la musique, l'emploi d'une double méthode est indispensable, conditionnée par une double formation : historique et ethnologique. De cette nouvelle méthode que l'Américain Ch. Seeger a précisée peu avant la Seconde Guerre mondiale et reprise en 1951, nous parlerons bientôt.

Un problème à ramifications multiples nous montre combien il faut être circonspect : celui des origines de la polyphonie occidentale. M. Schneider, élève de Pirro, ancien directeur des Archives sonores du musée ethnologique de Berlin, a publié deux volumes sur cette question. Le premier est consacré aux peuples primitifs, le deuxième aux débuts de la polyphonie en Europe. Mais relever des traits d'union entre les deux polyphonies, celle des primitifs et celle des civilisés, est jusqu'à présent impossible. Au Congrès international de musicologie de 1956, Schneider a posé la question des origines de la polyphonie occidentale. Son exposé est le suivant :

Tandis que la polyphonie primitive est le patrimoine de toutes les races, la polyphonie à un haut degré est liée à deux races principales. La première émanation polyphonique de Mélanésie s'étend jusqu'à la Cafrerie. Un second courant se répand d'un côté vers l'océan Pacifique, de l'autre vers les Indes Orientales et, par le Pamir et le Caucase, vers l'Europe. Donc un groupe des formes polyphoniques avait été connu par la race nigritique pendant que le second groupe reliait l'Europe avec l'océan Pacifique; il appartient à la population européenno-polynésienne. C'est un fait que la polyphonie européenne jusqu'au XIII^e siècle est liée étroitement au Caucase. C'est de là qu'elle est probablement parvenue à notre continent; cela peut expliquer les premières formes et le développement tardif et long de la polyphonie occidentale, car si elle était née sur notre sol, il serait incompréhensible que

l'Europe, dont le niveau culturel était alors élevé, ait atteint si lentement un savoir qui, pour beaucoup de peuples d'un niveau culturel inférieur, allait de soi.

Raisonnement fort plausible. L'imagination trop libre de l'ethnologue y est tempérée par la sobre érudition de l'historien. Toutefois plusieurs problèmes se posent. Ce courant de polyphonie transcaucasienne, à quel moment, par quel chemin a-t-il déferlé sur l'Europe ? Faisait-il partie d'un phénomène culturel qui ignorait l'histoire de la civilisation européenne ? Les plus anciens vestiges de la polyphonie européenne apparaissent dans les pays occidentaux. Comment passait-il par les pays d'Europe orientale et centrale sans y laisser de traces dans la musique, celle-ci n'ayant été touchée par la polyphonie qu'après l'Occident ? Si l'on admet une endosmose culturelle transcaucasienne, surtout depuis le ^{VI}^e siècle, lorsque le christianisme fut introduit au Caucase, par quel itinéraire cette polyphonie est-elle arrivée en Occident ? Pourquoi sa piste est-elle perdue et n'est-elle pas signalée par des souvenirs écrits ? Ou, tout simplement, les genres de la polyphonie primitive (hétérophonie polyrythmique, percutante, mélodique) existaient-ils déjà dans les temps les plus reculés en Occident, mais sans parvenir à pénétrer la musique savante, si bien qu'ils n'ont pas été couchés sur le papier ? De toute façon il ne s'agit que d'hypothèses. Quoique science centenaire, la musicologie historique n'est encore qu'à ses débuts. La mise en application du phonographe est l'œuvre d'une seule génération, bien que les chanteurs soient d'époques différentes. Les générations suivantes disposeront d'enregistrements plus nombreux et de textes anciens plus abondants. L'historien, s'appuyant alors sur cette documentation enrichie, émettra des jugements bien plus sûrs.

LES HISTORIENS

Ce fut au ^{XVII}^e siècle qu'apparurent les contours d'une historiographie musicale, pas encore critique, mais seulement narrative. La *Historische Beschreibung der edlen Sing und Klingkunst*, 1690, est l'œuvre de Caspar Printz. Compositeur à la vie aventureuse, il accompagna son maître, le margrave E. von Promnitz, dans ses nom-

breux déplacements et rédigea une chronique où il développe notamment la comparaison de la musique italienne et française, thème favori de l'époque. Plus intéressante est l'*Histoire de la musique* de Bonnet et Bourdelot (1715). Pour les auteurs, la musique « est une science de goût et de l'homme du monde ». Celui-ci a étudié les « règles de la composition et la plupart des auteurs qui ont parlé de la musique ancienne ». Là aussi domine la comparaison de la musique italienne et de la musique française (voir les publications contemporaines de l'abbé Raguenet et de Lecerf de La Viéville, prologue de la querelle des Bouffons). Certaines remarques sont caractéristiques : « La musique des Anglais siffle comme leur langue et la musique des Allemands est dure et pesante comme leur génie. » Plus loin : « Les dames ont été toujours des premières et des plus empressées à prendre le parti des modernes. » Les auteurs passent en revue les œuvres de leur temps, y compris la musique d'église, surtout Lully et Campra. Leur narration s'adresse principalement aux salons. L'*Histoire générale critique et philologique de la musique* de Blainville (1767), est le travail, bien bref par rapport à son titre, d'un théoricien sérieux. La plus grande autorité musicale et pédagogique de l'Italie, le Père Martini (J.-Chr. Bach fut son élève et Mozart son admirateur) a laissé une *Storia della musica* (3 vol., 1757-1770-1781), inachevée : il ne traite que de l'Antiquité dont il donne un résumé clair.

Citons également un ouvrage de vaste envergure mais d'une valeur inégale, comportant une foule de détails sur les problèmes les plus divers de la musique : l'*Essai sur la musique ancienne et moderne* de J.-B. de La Borde; véritable encyclopédie, sa documentation est la plus riche avant celle de Fétis, mais sans aucune méthode critique. Compositeur, fermier général et grand seigneur, La Borde fut décapité pendant la Révolution. Fétis avait mené campagne contre lui, comme il le fera contre Momigny. Il fut aussi l'un des premiers à piller sa considérable richesse, comme tous les contemporains du malheureux fermier général, et en premier lieu Burney et Forkel, qui allaient jusqu'à copier les fautes de La Borde. L'un des plus grands mérites de La Borde fut de publier la musique des chansons de troubadours, qu'il trouva dans divers recueils : le manuscrit du mar-

quis de Paulmy, le manuscrit du Roi (B. N. ms fr. 844), le manuscrit Clairambault (B. N., nouvelles acquisitions 1050), et un manuscrit du Vatican d'après une copie de Lacurne de Sainte-Palaye. La Borde les a transcrites d'après un système arbitraire, en notation moderne. En 1781, il publia son *Mémoire sur Raoul de Coucy* reproduisant vingt-deux mélodies, notamment de Conon de Béthune et de Gace Brûlé. Il cite la ballade d'Eustache Deschamps sur la mort de Guillaume de Machault. La Borde croyait que « presque tous ces poètes composaient les airs de leurs chansons, mais ces airs n'étaient autre chose que du chant grégorien et même c'est tout simplement les chants d'église qu'ils parodiaient. A la fin d'un grand nombre de leurs chansons, on trouve les premiers mots de l'hymne dont l'air est celui de la chanson ». Cette fâcheuse rédaction incite Th. Gérold à se demander « si La Borde n'a pas pris les ténors des motets pour l'indication des airs ». Quoi qu'il en soit, la publication de La Borde, avec ses mérites et ses fautes, fit une grande impression sur les musicologues, qui se jetèrent sur son livre.

Deux noms anglais apparaissent à la fin du XVIII^e siècle, Burney et Hawkins. Le premier est un musicien professionnel, compositeur et organiste. Il voyagea en France, en Italie, en Allemagne, en Europe centrale. Bon observateur, ses relations de voyages sont intéressantes, quoique sa documentation personnelle ne soit pas toujours digne de confiance. Il a écrit *A General History of Music* en quatre volumes (1776-1789), vaste ouvrage de compilation. C'est avec raison que Winton Dean lui reproche un manque de sens historique (*limited historical sense*). Pour Burney « *music is an innocent luxury* ». Le Moyen âge commence pour lui avec la polyphonie. Une suite de biographies de poètes et de musiciens défile devant nous. Il traite à part les théoriciens, tels Pythagore, Aristoxène. Citons, parmi ses autres travaux, un recueil de chants pour la semaine sainte de la chapelle Sixtine (*La musica che si canta*, etc.), qui inaugure la réanimation de l'époque palestrinienne. Le XIX^e siècle voyait en Burney un grand historien; aujourd'hui son étoile décline, en premier lieu dans son pays. C'est Hawkins, auteur d'une *General History of the Science and Practice of Music* (cinq vol., 1776) qui, des deux, est consi-

déré aujourd'hui comme le véritable historien. Hawkins n'était pas un musicien professionnel. Burney utilisa l'ouvrage de Hawkins pour son manuel. Mais tandis que la *General History* de Burney est complètement oubliée, celle de Hawkins fut rééditée en 1853, puis en 1875, par Novello. Pour la sélection des exemples musicaux, pour la transcription en notation moderne, Hawkins eut recours à la collaboration de Boyce et de Cooke. Historien consciencieux, il voit l'histoire de la musique indépendamment des maîtres.

Les traités de musique médiévaux attirèrent l'attention de Gerbert, baron de Hornau, archiprêtre du couvent Saint-Blaise (Forêt-Noire). En 1784, il en publia un recueil en trois volumes : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. C'est un monument de la théorie médiévale; faute de nouvelles éditions, il est encore utile. De ses autres livres nous ne mentionnerons que *De cantu et musica sacra...* (2 vol., 1774). La bibliographie musicale commence également à intéresser les musiciens. Un savant allemand de la fin du siècle, J. N. Forkel, dont l'*Histoire générale de la musique*, inachevée, n'est pas d'un grand intérêt, a publié une bibliographie, *Allgemeine Literatur der Musik* (1792), qui mérite l'attention. Il envisageait la publication de documents historiques, notamment les messes gravées des deux imprimeurs nurembergeois, Grapheus et Petrejus, mais les guerres napoléoniennes l'empêchèrent de réaliser son projet. Forkel a écrit un livre sur Bach (1802), qui marque « la découverte » du maître, mais qui resta sans écho; *la Passion selon saint Matthieu* ne fut reprise qu'en 1829, sous la direction de Mendelssohn.

LES PREMIERS MUSICOLOGUES EN FRANCE

Avec le romantisme, les premiers grands musicologues apparaissent en France, et notamment Fr.-Louis Perne. Adeptes de Rameau, ils commencèrent leur carrière comme Violoncelle : choriste à l'Opéra, puis contrebasse à l'orchestre, il se mit à publier ses compositions, dont une grand-messe, à l'occasion de la signature du Concordat. Ami de Choron, l'histoire de la musique le captiva; il devint professeur, puis inspecteur général, enfin bibliothécaire

du Conservatoire. En 1822, il démissionna et se retira à la campagne, non loin de Laon. Au milieu de ses notes et de ses livres, dans la solitude, il se consacra aux problèmes musicologiques. Il rentra à Paris en 1832 et mourut peu après. Plusieurs de ses travaux (notation grecque, chansons de troubadours, etc.) parurent dans la « Revue musicale » de Fétis, qui acheta sa bibliothèque et utilisa son érudition.

Au début du siècle, la plus grande figure de la musicologie française et universelle fut A. Choron qui attira l'attention sur la musique a cappella des x^v^e et xvi^e siècles. Il ouvre cette lignée de musiciens et de musicologues sortis de l'Ecole Polytechnique qui, après tant de lumières, nous a donné M. Gandillot, « physiologiste » de la gamme, et P. Schaeffer, expérimentateur de la « musique concrète ». Linguiste et mathématicien, ami de Monge, répétiteur de géométrie à l'Ecole Normale et « chef de brigade » à l'Ecole Polytechnique, Choron se consacre ensuite à la musique théorique et pratique. Joignant à une érudition remarquable une expérience approfondie, c'était un animateur infatigable en même temps qu'un génie solitaire. Laisant à part le *Dictionnaire* qui porte son nom, mais auquel il ne collabora pas (Fayolle), citons quelques ouvrages comprenant des copies qu'il avait faites lui-même en Italie, devançant ainsi les Allemands : *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* (1804), *Principes de composition des écoles d'Italie* (3 vol., 1808; seconde édition en 6 vol., 1816). Entre-temps, dans sa *Collection générale des œuvres classiques* (1806), chez Leduc, il publia Josquin des Prés, Palestrina, Carissimi, Goudimel. Ce sont les premières éditions pratiques. Choron traduisit Marpurg, Azopardi, Albrechtsberger. Avec son gendre, Nicou-Choron, il fonda le « Journal de musique classique et religieuse ». Parallèlement à cette activité scientifique, il exerça une action éducatrice. Chargé d'abord de la réorganisation des maîtrises des églises, il devint directeur de l'Opéra en 1815; les intrigues ne lui permirent pas de faire valoir ses conceptions; il fut congédié sans pension. Lorsque la Restauration ferma le Conservatoire, « institution révolutionnaire », il mit tout en œuvre pour faire annuler cette décision. Finalement, l'école fut rouverte, de même que l'Ecole royale de chant. Deux puissances ennemies

l'une de l'autre, l'Italien Cherubini et le Germano-Tchèque Reicha, n'étaient d'accord que sur un seul point : écarter le Français Choron. Celui-ci fonde alors l'Institution royale de musique classique et religieuse (1817) et donne tous les mois des concerts, avec deux cents élèves (oratorios de Haendel, *Requiem* de Mozart, *Cris de Paris*, *la Bataille de Marignan* de Janequin), afin d'éduquer le public. Il organise de grandes festivités à Notre-Dame, à Saint-Sulpice et des représentations en province. Après la révolution de Juillet, son école perdit élèves et subvention. Choron fut le premier éditeur du *Miserere* d'Allegri, du *Stabat Mater* de Palestrina et d'autres chefs-d'œuvre. Fétis lui doit beaucoup. A l'initiative de Choron se rattachent les éducateurs Wilhem, Niedermeyer, etc.

Leur contemporain, Castil-Blaze, critique médiocre, s'intéressait à l'histoire de la musique. Ses écrits ne sont pas des modèles de véracité, mais ils contiennent quelquefois une documentation utile (*Chapelle-musique des rois de France*, 1832).

La musicologie, au sens moderne, est née avec Fétis. Elève du Conservatoire de Paris (Rey, Boieldieu, Pradher), il y fut nommé, par la suite, professeur de composition en 1821; fondateur de la « Revue musicale » (1827), il fut également bibliothécaire du Conservatoire, organisateur des concerts historiques et, à partir de 1833, directeur du Conservatoire de Bruxelles. Sa capacité de travail, l'étendue de son savoir sont uniques. La liste de ses compositions, de ses études historiques, remplirait une brochure. Sa *Biographie universelle des musiciens*, en huit volumes (1839), utilise d'innombrables manuscrits anciens, tous les dictionnaires et encyclopédies de ses prédécesseurs, toutes les publications de théories musicales, complétés par ses propres recherches. C'est la plus vaste synthèse des temps modernes, avec tous les défauts d'une pareille entreprise. P. Aubry, dans ses cours professés à l'Institut catholique (1900), a vivement attaqué Fétis, le considérant comme un aventurier. Toutes les fautes ou erreurs relevées par Aubry sont avérées. Pourtant sa conclusion est fautive. Il ne faut pas oublier que Fétis, le premier, a défriché seul cet immense terrain; ses fautes étaient inévitables : malgré l'abondance des publications, les travaux préparatoires lui manquaient. Son *Histoire générale de la musique* (5 vol.)

abonde en idées. *La Musique mise à la portée de tout le monde* (1848) est la base de la sociologie musicale.

Dans la première édition de la *Biographie universelle* des musiciens, on lit un résumé philosophique de l'histoire de la musique. Cette importante étude expose la théorie de Fétis. Selon lui, l'histoire de la musique ne saurait entrer dans le cadre d'une histoire générale de la civilisation. La musique, avec le temps, ne progresse pas, mais se transforme. « La musique est soumise à des transformations qui, dans leur mouvement, après avoir été l'objet de quelques dissidences d'opinion, finissent par s'établir, si bien que chacune d'elles à son tour obtient une sorte de culte exclusif et devient la musique à la mode. » L'idée de transformation, reprise récemment par le spirituel écrivain P. Bekker, ne reste cependant qu'une curiosité. D'ailleurs, les quatre ordres de Fétis (unitonique, transitonique, pluritonique, omnitonique) représentent également une phase de ce processus de transformation, mais toujours avec une tendance progressive.

De trente-deux ans plus jeune que Fétis, W. Ambros chercha à établir un parallèle entre la musique et les arts plastiques. L'idée de placer l'évolution de la musique sur le terrain de l'histoire générale de la civilisation a suggéré d'intéressantes esquisses à Romain Rolland; R. Lach la développera plus tard sur une base historique. Cette idée hanta Spengler dans *le Déclin de l'Occident*. Il essaya d'en faire un système, mais avec un tel dilettantisme qu'A. Einstein y releva sans peine des inexactitudes graves.

Un autre musicologue surgit du romantisme napoléonien : le prince de la Moskova, fils du maréchal Ney, qui créa, en 1843, la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique, dont faisait partie l'élite parisienne. Compositeur, dandy, général, pair de France, gendre du banquier Laffitte, et membre fondateur du Jockey-Club, le prince réussit brillamment dans son entreprise; la culture musicale de la haute société était alors plus authentique et d'un niveau bien plus élevé que celle des snobs d'aujourd'hui. Les statuts comportaient notamment « l'exécution des morceaux écrits pour les voix sans accompagnement ou avec accompagnement d'orgue, et particulièrement par les maîtres français, belges, ita-

liens et allemands des ^{xv}^e et ^{xv}^e siècles ». Le prince utilisait les copies de Choron, mises à sa disposition par le gendre de celui-ci, ce qui explique la mystification de Dietsch, élève de Choron, qui y glissa son prétendu *Ave Maria* sous le nom d'Arcadelt. Ce morceau n'est autre, comme A. Pirro l'a établi, qu'une chanson galante à trois voix (1554) du musicien du cardinal de Lorraine. Les sept volumes de ce recueil rarissime (on le trouve à Paris, seulement au Conservatoire), où puiseront maints éditeurs allemands, ne forment pas encore un « monument » au sens actuel; c'eût été impossible, à cette époque; il s'agit cependant d'une importante publication, ou réimpression, de textes, sans méthode critique, dans un but pratique, comme l'étaient à ce moment les éditions de la Musical Antiquarian Society, commencées en 1840.

Dans l'entourage de Choron, signalons J. d'Ortigue, dont la formation a devancé son époque et même, sur certains points, Fétis. Ce Provençal, catholique fervent, avocat, romancier, moraliste, compositeur, critique, disciple de Lamennais, second de Berlioz au « Journal des Débats », n'est aujourd'hui connu que par ses travaux sur le plain-chant, sur la musique d'église, et par ses feuilletons, réunis en volume (*le Balcon de l'Opéra*, 1833, etc.). Ancien compagnon d'armes de Berlioz et de Liszt, et bien qu'il eût écrit une *Messe* sans paroles, pour violon, violoncelle et orgue, il voulut, au déclin de sa vie, chasser de l'église la musique instrumentale. Dès son arrivée à Paris, il fréquenta les salons, mais plus encore les concerts de Choron et de Fétis, l'Opéra et le Théâtre Italien. Feuilletoniste de plusieurs journaux, il se fit remarquer par deux articles qui ne sont pas de lui : l'un sur Berlioz (« Revue de Paris », 1832), est de Berlioz, et l'autre, sur Liszt, a pour auteur Marie d'Agoult. Parmi ses travaux, il faut retenir un volumineux *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen âge et dans les temps modernes* (1854). C'est une nouvelle encyclopédie, la première du genre, en Europe. D'Ortigue y aborde, entre autres questions, l'apparition des divers éléments de la musique : mouvement, rythme, mesure, harmonie, langage des sons. Il analyse les rapports de la musique avec les autres arts, art de l'écriture, art de la parole, leur genèse et leur classification. L'on y trouve des remarques sur la parenté

des arts, problème posé par les romantiques, Rousseau, puis E. T. A. Hoffmann. « Il existe entre le langage, la musique, et les arts du dessin, des rapports réels fondés sur le principe de l'identité de la loi du son et de la loi de la lumière. » Parlant de tonalités mortes et de tonalités « régnautes », il proclame : « autant de tonalités que de peuples » et il ajoute que M. Fétis a même constaté « plusieurs tonalités en Irlande et deux gammes distinctes en Écosse ». Ajoutons que, dans ce *Dictionnaire*, d'Ortigue a republié des articles sur la philosophie de la musique, sur l'étude comparée de la tonalité depuis 1845. Son *Aperçu sommaire de la littérature et de la bibliographie musicale en France* (1855) est plus important que la bibliographie de Gardeton (1817), concernant la liste des anciennes œuvres musicologiques. La documentation d'Ortigue est toujours utilisable.

Nous arrivons à un grand nom : Edmond de Coussemaker, dont les travaux sont indispensables à tous les médiévistes ; parcourant une double carrière de magistrat et de musicien, chanteur, violoniste, violoncelliste, compositeur (élève de Reicha), sous l'influence des concerts historiques de Choron et de Fétis, il se mit à étudier l'histoire de la musique. Après avoir publié de sérieux travaux sur Huchald (1841), sur *l'Harmonie au Moyen âge* (où il indique les objectifs de la recherche médiévale, négligée jusqu'alors aussi bien en France qu'à l'étranger), Coussemaker édite un ouvrage monumental en quatre volumes *Scriptorum de musica medii aevi* (1864-1876) qui complète les trois volumes de Gerbert avec un contenu beaucoup plus intéressant. Coussemaker y publie cinquante traités, signés par les plus célèbres théoriciens ou anonymes. Il a édité les œuvres d'Adam de La Halle, des traités de Tinctoris, les harmonistes des ^{xiii}e et ^{xiii}e siècles, ceux du ^{xiv}e siècle, les *Chants populaires des Flamands de France*. D'emblée, Coussemaker devint la plus grande autorité du siècle en matière de musique médiévale.

Le dernier membre de l'école de Choron, A. de La Fage, travailla deux ans l'histoire musicale et le style a cappella à Rome, chez Baini, premier biographe de Palestrina, le meilleur connaisseur, à l'époque, du ^{xvr}e siècle italien. Par la suite, La Fage retourna plusieurs fois en Italie, puis voyagea en Allemagne, en Espagne, en Angleterre pour

y faire des recherches. Après l'achèvement du *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (traité de composition en six volumes, 1836-1838), il commença la série ininterrompue de ses publications historiques. En 1840, il voyait déjà l'importance de la chanson (*De la chanson considérée sous le rapport musical*) ; en 1844, il écrivait une *Histoire générale de la musique et de la danse* (2 vol.). Il consacra des volumes biographiques à Haydn, Choron, Wilhem, Baini, Donizetti. Enfin il s'attela à un grand ouvrage, *Essais de diptérogaphie musicale* (paru après sa mort, 1863) ; on y trouve de copieux extraits des traités du xv^e et du xvi^e siècle, tirés des papiers de son maître, Baini. Il fonda une revue, « Le Plain-Chant », et étudia l'orgue. Ses œuvres vocales portent un titre dans le style de l'époque : *Adriani de Lafage, Motetorum Liber I* (1832). Ses trop nombreux travaux minèrent peu à peu sa santé : La Fage termina ses jours à Charenton. Excellent musicien, unissant l'érudition à la précision historique, il avait l'âme d'un artiste créateur. Sa méthode, son appareil critique, ont dépassé son époque.

C'est toujours du même milieu catholique que sort F. Clément, organiste, compositeur et musicologue. Sous le titre *Chants de la Sainte-Chapelle* (1849, 2^e éd., 1875), il a publié une série de compositions du xiii^e siècle qu'il avait mises en partition et dirigées lors des solennités de la Sainte-Chapelle du Palais. En 1861, Clément fit paraître un choix de séquences médiévales avec accompagnement d'orgue. Ces deux publications d'œuvres inédites marquent une étape. Clément est l'auteur d'une *Histoire générale de la musique religieuse* et d'un *Dictionnaire lyrique* dont les rééditions par Larousse et Pougin sont encore en usage. Insistons : les éditions de Clément ne sont pas faites avec une méthode critique, elles ne servent qu'un but pratique.

Ce fut encore sous Louis-Philippe que commença la restauration du chant grégorien. À l'étude de son passé se sont voués les Pères Lambillotte (*Antiphonaire de saint Grégoire de Saint-Gall*), Dom Guéranger, son élève Dom Pothier, puis l'élève de celui-ci, Dom Mocquereau, éditeur de la *Paléographie musicale*, dont les nombreux volumes forment les monuments du chant grégorien. De la lutte entre les bénédictins de Solesmes et les céciliens allemands, entre Haberl et Dom Mocque-

reau, ce dernier sortit victorieux : l'édition Medicea fut remplacée par celle du Vatican. A. Dechevrens, professeur à l'Institut catholique d'Angers, se spécialisa dans les problèmes du rythme de l'hymnographie latine. Il s'est occupé aussi de la musique arabe et de la gamme chinoise. Pour les études grégoriennes, une chaire fut créée à l'Institut catholique, dont le titulaire, Amédée Gastoué, se distingua par de nombreux et excellents travaux dans tous les domaines de l'histoire, y compris la byzantinologie. En Angleterre, la Plainsong and Medieval Society veille sur les traditions grégoriennes. H. M. Bannister a publié la collection *Monumenti vaticani di paleografia musicale* (1913). Parmi les spécialistes étrangers, signalons les Allemands R. Molitor, P. Wagner (Fribourg, en Suisse), et l'Espagnol Dom Suñol.

Toutes les publications historiques de la première moitié du siècle sont de la plume de compositeurs devenus musicologues. Aucun d'eux n'a reçu une formation d'historien, d'où la faiblesse de leur méthode. Ironie du destin enfin, un archiviste authentique, l'érudit Van der Straeten, s'intéressa à la musique; le manque total de méthode historique et de sens critique sont les défauts irréparables de ses travaux. *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle* (8 vol.), *les Musiciens néerlandais en Espagne* (2 vol.) réunissent une documentation inédite d'une richesse incroyable, grâce aux recherches personnelles de leur auteur. Un autre savant belge, mais d'un appareil plus solide, est le compositeur-archiviste A. Goovaerts; son *Histoire et Bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas* (1880) est encore indispensable aujourd'hui.

Au milieu du XIX^e siècle paraissent deux grandes collections qui ne servent que des buts pratiques : *le Trésor des pianistes* d'Aristide et Louise Farrenc (à partir du XVI^e siècle, 20 vol. 1861-1872) et *les Clavecinistes de 1637 à 1790*, de Lferoid de Mereaux (3 vol. avec des notes historiques, biographiques et avec réalisation des agréments de Frescobaldi à Hüllmandel, 1867). Si le choix des maîtres et des morceaux y est discutable, les réalisations des ornements le sont aussi. Toutefois ces deux recueils ont largement contribué à éveiller l'attention du public et des musiciens à l'égard des maîtres du passé. L. A. Vidal est le plus érudit des organographes du XIX^e siècle. Son ouvrage monumental, *les Instruments à archet* (3 vol.

1876-1879) demeure une source de premier ordre sans laquelle ni Grillet ni Lütgendorff n'auraient pu écrire leurs monographies. Le Belge Mahillon est le premier qui ait étudié systématiquement les instruments de musique, jetant ainsi les bases d'une organographie scientifique.

LES MUSICOLOGUES EN ALLEMAGNE

Peu après Choron, entrèrent en scène les musicologues allemands. En 1839-1840, commençait à paraître la *Collectio operum musicorum Batavorum* en douze volumes de Fr. Commer, où l'on trouve pêle-mêle des maîtres, même français, tel Cl. Janequin, puis la *Musica sacra, cantiones XVI, XVII saeculorum* (1839-1887, 28 vol.). Fr. Chrysander, biographe et éditeur de Haendel (ses éditions furent fortement contestées par R. Franz et J. Schaeffer), lança en 1863 le « Jahrbuch für Musikwissenschaft ». La Société de recherches musicologiques (Gesellschaft für Musikforschung) était fondée en 1868, sous la présidence de Commer et avec le secrétariat de R. Eitner; cette société a réédité d'anciennes œuvres théoriques et pratiques, ainsi que la revue « Monatshefte für Musikgeschichte » (1869-1904). Robert Eitner se fera bientôt connaître. Il publie d'abord une assez bonne bibliographie des recueils de musique du xvi^e siècle, en collaboration avec Haberl, Lagerberg et C. F. Pohl, puis, seul, un *Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du XIX^e siècle* (en 10 vol., 1899-1904), immense compilation des catalogues et bibliographies, qui dépassa les modestes moyens de ce maître de piano. Son ignorance des langues étrangères, sans même parler du latin, de l'histoire de la musique et de l'histoire tout court, lui valut les critiques sévères de ses contemporains. Dans une étude spéciale, parue en 1905, dans « la Revue musicale » de Combarieu, M. Brenet nota pour sa part certaines erreurs de classement dans des ouvrages français dues à Eitner.

Parmi ces amusantes bévues, la plus fameuse qualifie Alfonso el Sabio de « trouvère espagnol du xiii^e siècle ». Il s'agit du grand monarque Alphonse le Savant, auteur des *Cantigas*. Récemment, un comité international s'est formé pour rédiger un *Répertoire international des Sources*

musicales (R.I.S.M.) qui, peu à peu, remplacera le vieux *Quellen-Lexikon* d'Eitner. Le premier volume a paru en 1960.

En réplique aux « Monatshefte » d'Eitner, trois musicologues allemands, G. Adler, Fr. Chrysander et Ph. Spitta fondèrent en 1884 la revue trimestrielle « Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft ». De cette triade, Spitta possédait le plus considérable bagage. Influencé par la *Philosophie de l'art* de Taine, qu'il cite, Spitta réussit son analyse psychologique en profondeur, dans le cadre d'une biographie de Bach. Il n'a pas sentimentalisé le vieux cantor, mais il lui a prêté les traits qu'il voulait y voir. Certes il y avait eu des biographies avant celle de Spitta : le *Palestrina* de Winterfeld s'appuie en partie sur Baini; le *Mozart* de Jahn est une biographie romantique écrite par un antiromantique et le *G. F. Händel* de Chrysander est incomplet. Mais le *Bach* de Spitta est la première biographie analytique allemande. Il est vrai qu'il n'a pas fait l'analyse historique du langage de Bach. Spitta a publié les œuvres complètes de H. Schütz et les œuvres d'orgue de Bach.

Coussemaker avait signalé en 1843 les collections musicales du Nord, mais l'inventaire des bibliothèques musicales ne commence que vers 1880.

Pendant ces années, un nom faisait autorité à l'université de Leipzig : Hugo Riemann, connu pour son *Dictionnaire*, paru aussi en français. Positiviste dogmatique, il s'est intéressé aux questions les plus diverses, de sorte que son érudition, très réelle, présente quelquefois l'apparence du désordre et de la confusion. Il a tenté prématurément la synthèse de ses recherches personnelles. Ses publications de textes, ses transcriptions ne sont pas toujours exactes. Quelques-unes (musique de danse), furent rectifiées par son élève F. Blume (*Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im XV und XVI Jahrhundert*), 1925. L'appareil philologique, trop lourd, devient parfois une fin en soi. Chose plus grave, son jugement manque quelquefois d'objectivité. Il porte aux nues Abaco et Stamitz, ses « découvertes », au détriment d'autres maîtres. Son adversaire, G. Adler, le critique sévèrement et déconseille à ses élèves de travailler d'après le manuel de Riemann. Pourtant celui-ci fut un semeur d'idées, le premier Allemand qui ait soutenu la

thèse de Fétis, à savoir que l'histoire de la musique est indépendante de celle des arts plastiques et de la littérature. Dans sa propre thèse, il affirme que l'histoire de la musique répand l'évolution des idées, des formes et des genres. Riemann a souligné la grande portée de l'*ars nova* et, non sans exagération, celle de l'école de Mannheim. Son *Histoire de la théorie musicale du IX^e au XIX^e siècle* aborde un sujet qui n'avait pas encore été traité. Chef d'orchestre, compositeur, pédagogue (*Traité du double contrepont. Catéchisme de la fugue*), il s'inspire dans son *Problème du dualisme harmonique* des idées de Rameau sur le centre harmonique, la basse fondamentale et la théorie fonctionnelle. Sa théorie sur les relations des harmoniques inférieurs et la gamme mineure donna lieu à beaucoup de discussions. Il découvrit Momigny chez qui il a puisé sa théorie sur le phrasé (« *Phrasierung* »).

PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE

Les philosophes, à toutes les époques, n'ont cessé d'étudier la musique; ils ne l'ont pas oubliée au xix^e siècle. Ne parlons pas de la métaphysique de Schopenhauer, mais citons seulement les psychologues anglais, James Sully, Spencer (*The Origin and Function of Music*, 1857) et Darwin (*The Expression of the Emotions in Men and Animals*, 1872), qui ont cherché les origines de la musique dans la physiologie et dans la psychologie (sentiment intérieur, amour). La musique est née du rythme, lequel a été engendré par le travail en société, au dire de Bücher, économiste allemand (*Arbeit und Rythmus*, 1896). D'autres théories expliquent la naissance des gammes (Ellis); la plus étonnante est celle des analogies biologiques de Parkhurst-Wintrop. Selon l'ordre d'apparition des instruments, Rowbotham distingue trois époques dans l'évolution de la musique primitive : *drum-stage* (époque du tambour), *pipe-stage* (époque de la flûte) et *lyre-stage* (époque de la corde). R. Wallaschek arrive, avec la même méthode, à une conclusion différente : pour lui le premier instrument fut la flûte.

Les historiens de la fin du siècle ne pouvaient se soustraire à l'ascendant du positivisme qui influençait aussi bien les doctrinaires allemands de la méthodologie

(Bernheim) que les Français (Langlois, Seignobos). Bernheim publia son *Manuel de la méthode historique* où, dans le groupe des « Sciences », il fait figurer « la Science des Beaux-arts ». Il discrimine entre l'ethnographie : « description des tribus et des peuples », et l'ethnologie : « élaboration scientifique des données fournies par l'ethnographie ». Bernheim considère la méthode génétique comme la plus parfaite. H. Tietze, dans son volume sur la *Méthode de l'histoire de l'art*, se range aussi à cet avis. Adler également. Pour R. Lach, la méthode la plus complète est biogénétique.

Le chef de l'école viennoise est G. Adler. Élève de Bruckner, docteur en droit et en philosophie, successeur de Hanslick à l'université de Vienne, Adler cherche, à l'opposé de Riemann, des points de contact entre la musique et les autres manifestations de l'esprit. Il est le pionnier de la « *Stilkritik* » (critique du style); ce terme forcé, né sous l'influence du psychologue J. Volkelt, ne dit rien en définitive; aujourd'hui, il est de plus en plus souvent remplacé par « histoire structurelle ». Le nationalisme de Riemann dégénère souvent en orgueil; Adler est plus libéral. Il fut l'initiateur, avec ses élèves (Haas, Wellesz, Orel, etc.), des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (*Monuments de la musique en Autriche*), dont le plan, dépourvu de toute homogénéité, reflète l'incohérence politique et culturelle de l'ancienne Autriche. Cette collection contient les *Sechs Trienter Codices* (xv^e siècle), retrouvés par Haberl à Trente, comprenant des chansons françaises, des canzoni italiennes, des lieder allemands.

Le positivisme de la méthode musicologique perdit tout crédit en Allemagne sous l'influence de Dilthey, qui souligne la différence entre les sciences de la nature et celles de l'esprit. Ce fut un retour à Kant, une « critique de la raison historique », comme le dit M. Marrou. En France, Bergson représenta la réaction spiritualiste. La nouvelle méthode musicologique, plus exactement la conception composite de la nouvelle génération, recourt à plusieurs sciences jusque-là reléguées au second plan, ainsi qu'à la sociologie. Elle nous amène à étudier non seulement la société d'une époque, mais la classe sociale, le milieu où paraît et agit l'artiste. Ainsi la bourgeoisie a donné naissance au *concerto*, forme favorite de passe-temps musical. La musique de table est non seulement

une mode, mais aussi un véritable genre musical (quodlibet, fricassée, etc.). Les intermèdes des fêtes de château du xv^e et du xvi^e siècle renaissent en d'autres milieux. S'il est bien intéressant de savoir quelles personnes ont joué la *Chaconne* de Bach parmi les contemporains, dit un sociologue musical, il serait encore plus curieux de connaître l'auditoire.

Après la Révolution française, la société se transforme et les concerts d'amateurs perdent de leur importance. Les concerts publics des professionnels, accessibles à tout le monde, commencent à s'organiser, de plus en plus nombreux. L'éclipse de Bach pendant la seconde partie du xviii^e siècle s'explique par les événements sociaux et politiques. Le clavecin était un instrument intime qui a mis en relief ses dessins polyphoniques. C'est le piano, instrument homophone par rapport à l'orgue et au clavecin, qui parle maintenant. *La Passion selon saint Matthieu* a été créée en l'église Saint-Thomas de Leipzig, avec un dispositif minime d'une trentaine d'exécutants, sous la direction du cantor lui-même à l'orgue. Aujourd'hui, une masse de plusieurs centaines d'artistes, sous la direction des virtuoses de la baguette, raniment Bach. Le public contemporain de Corelli, de Vivaldi, ne comptait qu'un petit nombre d'élus. De nos jours, tout le monde écoute la musique : aristocrates, bourgeois et ouvriers. Malgré le renouvellement social permanent, le goût du public ne se réforme que difficilement; il aime suivre les sentiers battus, son intérêt pour l'art d'avant-garde ne s'éveille que peu à peu, protégé par les snobs. La musique commence à pénétrer toutes les couches sociales. Flaubert écrit en 1852 : « Combien de braves gens, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans beaux-arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique, de petite littérature. »

Comme d'autres disciplines intellectuelles, la musicologie, jeune science, traverse une crise : le but qu'elle se propose, la sélection et le groupement du matériel (délimitation, détermination des périodes), sa méthode, sont reconsidérés. C'est avec raison que notre confrère, M. Lesure, reproche à la musicologie de vivre encore plus ou moins inconsciemment sur « le mythe du héros ». Mais connaît-on du moins ces « héros » ?

Voyons celui qui semble être le plus proche du public de notre époque : Beethoven. Pour sa biographie, nous ne pouvons consulter que l'ouvrage presque centenaire de l'Américain Thayer. Et il y a peu de temps qu'est paru le premier catalogue thématique complet (Kinsky-Halm). Appréciations du « message », dépouillement des documents (Frimmel, Sandberger), et psychanalyses à part (Rolland), les travaux indispensables sur les problèmes de détail font tellement défaut qu'une synthèse de l'œuvre aujourd'hui serait prématurée. Un congrès réuni en 1951 pour étudier Bach dévoile, dans son rapport, comme on erre, tâtonne et s'égare encore parmi les œuvres de celui que l'évêque suédois Söderblom appelle le cinquième évangéliste.

Évidemment, pour les amateurs, ou les snobs du conformisme, l'histoire de la musique n'est qu'une succession de personnalités, disons de grands génies. Or les précurseurs sont presque toujours de petits maîtres que le public préfère ignorer, surtout dans la salle de concert. Le culte du « héros » donna lieu à une « histoire héroïque », exploitée par les industriels des vies romancées et de la vulgarisation commerciale. Conséquence déplorable : le grand public ne s'intéressait qu'aux génies consacrés et ne voulait entendre aucune œuvre de leurs égaux : Rameau, Vivaldi, La Lande. Il y a plus de trente ans, A. Tessier a proclamé que la musicologie moderne ne peut remplir sa tâche qu'en publiant des textes : « Abandonnez recherches et apologies ! » L'avenir de la musicologie n'est certainement pas dans les archives, mais dans la publication critique des textes. Mais il ne faut pas que la musique ne soit que prétexte à dissertations érudites, que l'appareil du métier étouffe la sensibilité ; derrière les notes, sachons retrouver l'âme.

Notre époque de tension ne peut éviter les répercussions politiques sur les sciences humaines. Déjà, au printemps de 1914, la tonalité majeur-mineur faisait l'objet d'une prise de position. Pour Andreas Moser, cette double tonalité représente une lutte irréconciliable entre la culture nordique et la culture méditerranéenne, d'origine orientale. Le système majeur-mineur s'oppose a priori à la modalité grégorienne. L'Américain W. D. Allen critique très sévèrement cette théorie « pré-nazie » dans sa thèse de doctorat à l'université de Columbia

(1939). Le premier auteur marxiste d'une histoire de la musique fut naturellement un Soviétique, Tchemodanov : *Histoire de la musique dans ses rapports avec l'histoire*, etc. (Kiev, 1927). Eichenauer expose la théorie *Musique et Race* (1932). Le professeur E. Bücken, examinant en 1935 les signes distinctifs du racisme allemand dans la musique, situe le territoire germanique au centre du paysage musical. Selon lui, l'espace musical bavaro-autrichien forme un tout organique, de Munich à Vienne. Le fascisme avait aussi ses idées sur la musique : *Occorre rifare la storia della musica !* (Il faut refaire l'histoire de la musique !) Un ouvrage très amusant a paru à Londres, en 1946, sous la plume d'un professeur de l'université de Berlin-Est, Ernst Meyer : *English Chamber Music*. Marx et Engels lui ont révélé que l'histoire de la musique est une partie de l'évolution générale. Cette « révélation » lui suggère ensuite des conclusions politiques très contestables.

MÉTHODES MODERNES

La musicologie doit marcher de pair avec le développement des sciences, tenir compte de la multiplicité et de la complexité des problèmes, mettant toujours en relief le fonds sociologique, négligé par la vieille école.

La méthode combinée d'un musicologue moderne est bien caractérisée par Ch. Seeger, qui distingue deux types de musicologues : *systematic* et *historic* ; il regrette qu'entre les deux, il y ait un « schisme indésirable ». La musicologie étant une *linguistic discipline*, Seeger juge nécessaire l'alliance des deux groupes de sciences et de leurs méthodes ; le musicologue doit donc se spécialiser dans les deux groupes de sciences. Cela ne veut pas dire, ajoute-t-il, que « pour analyser le style de Mozart, il soit nécessaire d'être versé dans des mélodies de Patagonie, ou que pour l'étude de la musique chinoise, il faille d'abord soutenir une thèse de doctorat sur les madrigaux de Gesualdo ». En effet, malgré la spécialisation qui domine notre époque, il est indispensable de connaître le domaine entier des sciences musicologiques de même qu'un médecin, fût-il cent fois spécialisé, ne peut méconnaître la médecine générale. Si les progrès de la paléographie, le perfectionnement des sciences auxiliaires, l'évolution de la psychanalyse, l'extension de la notion

de dissonance peuvent suggérer de nouvelles idées, c'est toujours la quadruple analyse qui est au centre de l'histoire de la musique : analyse du rythme, de la mélodie, de l'harmonie et de la forme; bref, l'histoire structurelle. La biographie n'a son importance que dans la mesure où elle est en rapport organique avec l'œuvre.

De telles exigences, de telles conditions rendent nécessaire la diversité des études, à l'instar de l'histoire des arts plastiques. Dans la nouvelle génération se font rares les écrivains compositeurs (Bourgault-Ducoudray), les philologues musiciens (Chantavoine), les archivistes musiciens (Campardon, Curzon), les instrumentistes musicologues (Bouvet), les amateurs historisants et les *literary gentlemen*. Mais qu'on soit ethnomusicologue ou historien, la connaissance théorique et pratique de la composition constitue une base indispensable.

On concentre généralement en quatre époques l'évolution des études musicologiques : homophonie, polyphonie, mélodie accompagnée et « âge moderne ». Division trop rudimentaire qui suppose de nombreuses subdivisions, autant de périodes impossibles à enfermer entre des dates précises, leur délimitation étant mobile comme un décor. Toutes les divisions pratiquées aujourd'hui sont plus ou moins arbitraires et ne se différencient guère. Que l'on situe ou non Bach et Haendel à l'époque de la basse chiffrée, que l'on sépare Mozart de Gluck (« opéra classique ») pour le rattacher à la musique italienne, que l'on intègre ce dernier à l'évolution de la tragédie lyrique française, cela dépend de la thèse qu'on soutient, de la conception du musicologue. L'école viennoise est une dénomination purement géographique, et n'est que cela; il n'y a pas un style viennois, il y en a quantité, pas un seul n'est original et moins encore autrichien. Dans ce réservoir international que fut la capitale impériale, tant d'influences s'entrecroisent, émanant de l'étranger lointain relié par mariage à la dynastie (Espagne, France, Italie, Allemagne, etc.), et aussi de tous les coins du gigantesque empire des Habsbourg, que l'on ne saurait trouver d'autre épithète convenant à un ensemble aussi complexe. Le seul cachet que l'Autriche imprime quelquefois à sa musique est celui de la couleur locale (nous songeons à la valse) et ne peut s'entendre dans le sens ethnique.

Il n'y a aucun doute que Liszt s'enchaîne à Berlioz, Wagner à Liszt, que Berlioz et Liszt forment le romantisme français, et Wagner, un romantisme allemand se rattachant à Weber et à Marschner. Mais on ne peut mettre sous cette même rubrique les deux maîtres du romantisme bourgeois allemand : Schubert et Schumann. Par son caractère intime, Chopin se rapproche des maîtres leipzigois ou viennois, mais le style de ses miniatures est franco-italo-germano-polonais. Ce qui est commun aux musiciens du xix^e siècle, c'est le fil conducteur du romantisme. Partant de la littérature et de la peinture, son idéologie détermine aussi celle de la musique. La même formule explique l'impressionnisme ou le symbolisme et la réaction, la musique linéaire. Plus difficile est l'identification arbitraire ou trop vague de certains styles avec d'autres époques : musique grégorienne — époque romane, polyphonie médiévale — période gothique, chanson polyphonique — Renaissance, homophonie harmonisée — Renaissance, basse continue — baroque, clavecinistes — Régence ou rococo, etc.

Certaines revisions d'erreurs anciennes s'opèrent bien lentement. De nombreux ouvrages d'outre-Rhin parlent encore des musiciens néerlandais aux xv^e et xvi^e siècles. Or il est de notoriété publique que les musiciens dits flamands, à quelques rares exceptions près, vivant en Italie, sont presque tous des Wallons, sujets de la cour de Bourgogne. La fameuse doctrine de F. Brunetière sur l'évolution des genres a trouvé un grand écho dans la musicologie. Une très abondante littérature traite l'histoire des formes et des genres de la musique (Kretzschmar).

Tout au début de notre siècle, commence la publication critique accélérée des monuments de la musique, base de tout travail historique. L'un des premiers éditeurs en France qui s'y soit entièrement consacré, Henry Expert, élève de Franck, était professeur à l'École des hautes études et bibliothécaire du Conservatoire. Théoricien et praticien admirable, ses *Maîtres musiciens de la Renaissance française* (plus de trente volumes en six parties avec fac-similés en notation moderne) sont une collection monumentale. Il n'a pas eu la joie de voir achevée son œuvre que ses fidèles mèneront à bonne fin. Presque toutes les nations se sont mises à publier leurs monu-

ments, l'édition des œuvres complètes des grands maîtres se multiplie, plusieurs bibliographies musicales européennes et américaines, notamment les « Music Library Association Notes », nous informent de toutes les publications musicales ou musicologiques.

ROMAIN ROLLAND, PIRRO, AUBRY

La musicologie française abonde en esprits clairvoyants et en chercheurs érudits. Nous présentons ici quelques instantanés.

Le premier titulaire d'une chaire de musicologie à la Sorbonne fut Romain Rolland. Normalien, membre de l'École française de Rome, humaniste, historien, romancier et auteur dramatique, dès le début de ses études, il se débattit entre ses obligations qui lui imposaient un engagement décennal et son penchant pour la littérature. A Rome, le peintre Hébert, directeur de la Villa Médicis, assure au jeune archéologue, brillant pianiste qui joue de mémoire Bach, Mozart, Beethoven, que sa place n'est pas au Palais Farnèse; s'il retourne à Paris, au Conservatoire, il le protégera auprès de Gounod. Rolland refusa. Mais il voulait rompre avec l'Université, il n'avait en tête que des sujets de théâtre. Son maître, G. Monod, essaya de le retenir; pour adoucir l'existence du jeune homme, il alla voir Mounet-Sully, afin d'obtenir que la Comédie-Française montât son *Orsino*. Le Comité lui opposa un vote négatif. Sur les instances de ses professeurs et de sa famille, Rolland se décida à continuer ses travaux historiques. Cependant « il ne pense point s'y éterniser ». Il se consacre à la bibliothèque de Santa Cecilia, « à la musique ensevelie dans les manuscrits et les éditions rares du temps passé »; il y réunira le matériel de sa thèse sur *l'Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*. Rentré à Paris « il convoque V. d'Indy » et lui joue les œuvres de Monteverdi. « D'Indy fut ravi de la découverte. » Rolland fait des cours d'histoire de la musique à l'École normale, épouse la fille du professeur Bréal, soutient sa thèse à la Sorbonne; c'est la troisième thèse de musicologie, la première de l'histoire de la musique, car celle de Combarieu était sur l'esthétique musicale et celle d'Emmanuel sur la danse grecque. A sa soutenance de thèse, le 19 juin 1895, Rolland fait

installer un piano dans la salle et joue quelques extraits de ses « vieux Italiens ». Mention très honorable. Pourtant il est très déçu. « C'était donc cela le doctorat ! Six heures de parloles vides, de discussions à côté, pour ne rien dire... » Rolland reste à peine cinq ans à la Sorbonne. Bientôt il sera absorbé par la littérature, ensuite par la politique.

Avec Romain Rolland, un nouveau type de musicologue fait son apparition. Il raconte et analyse avec une clarté lumineuse, évoque la Renaissance et le Baroque dans toute leur plénitude. Sa thèse est son meilleur ouvrage, elle reste supérieure à toutes les publications sur le même sujet. Base technique solide, méthode nouvelle, élégante, l'appareil critique n'étouffe pas les idées et n'alourdit pas le texte. Au lieu du ton doctoral de certaines dissertations, nous trouvons ici une prose harmonieuse et colorée, une narration captivante. La finesse et l'indépendance de son jugement donne à ses gloses un tour frappant et original, même lorsqu'elles sont inexactes. Ses travaux sur le XVIII^e siècle (*Haendel*), font preuve d'esprit analytique. Son roman *Jean-Christophe* est l'apothéose d'un idéal humaniste et musical. Le Moyen âge ne l'intéresse pas, il fait confiance aux travaux de son ami, P. Aubry. D'autant plus le séduit l'époque contemporaine. Rolland a publié sur *Beethoven* sept volumes d'une valeur inégale. Le caractère humain du portrait, placé dans son contexte historique, correspond mieux à la vérité que l'analyse du style. Ayant abandonné les recherches musicologiques, il ne connaît pas les études récentes sur le pré-beethovénisme et le jeu des influences lui échappe quelquefois. Parmi ses élèves, citons G. Cucuel, spécialiste du XVIII^e siècle, et H. Prunières. Ce dernier commença l'édition des œuvres complètes de Lully, avec la collaboration d'un éminent confrère, A. Tessier.

André Pirro est la plus haute figure de la musicologie contemporaine. Fils d'un organiste, d'origine lorraine, organiste lui-même (élève de Widor), par ses études approfondies, par ses recherches toujours personnelles, il acquit une érudition prodigieuse et un remarquable jugement critique. Paléographe averti, il lisait facilement les manuscrits de toutes les époques ; cerveau cartésien, la technique musicale ne lui posait aucun problème. Ex-

cellent latiniste, parlant cinq langues, écrivain d'une rare sensibilité, il s'intéressait aux questions les plus diverses. A l'invitation de Charles Bordes, animateur du passé musical, Pirro accepta d'enseigner à la Schola Cantorum, et dirigea avec A. Guilmant les *Archives des maîtres de l'orgue*. Il fit paraître maintes publications importantes. Il poursuivit sa carrière de professeur à l'École des hautes études, puis à la Sorbonne.

A partir de 1897, Pirro travailla sans cesse à ses publications sur Bach, dont il devint le plus pénétrant exégète, grâce à une nouvelle méthode que son condisciple chez Widor, A. Schweitzer, réclama comme sienne. Eugène Borrel, collègue de Pirro à la Schola et spécialiste du XVIII^e siècle, démontra la priorité de Pirro en relevant dans une étude de celui-ci, parue en 1900, un passage résumant sa thèse, reprise par Schweitzer en 1905. Il s'agit du problème essentiel de Bach :

Les formules de Schütz qui jaillissent du texte, qui en germent naïvement, Bach les émancipera de l'entière sujétion verbale, mais en usera pour créer en face de la parole une langue signifiante aussi, encore qu'indépendante, il ne s'impose plus de traduire, mais il commentera et les termes du commentaire seront bien du lexique de Schütz.

De même importance sont ses travaux sur Schütz, Buxtehude et Descartes. Il a fouillé les archives et les bibliothèques pour mieux connaître la pratique instrumentale du XIV^e et du XV^e siècle. Malgré l'impressionnant appareil critique, on sent battre le cœur de l'époque. Pirro était plus qu'un érudit, plus qu'un savant : c'était un artiste.

La musicologie médiévale, en veilleuse depuis la disparition de Coussemaker, connut un nouvel essor vers la fin du XIX^e siècle, avec Pierre Aubry. Ce jeune et génial chartiste, guidé par les travaux de Gaston Paris, étudia dans le détail la musique française du Moyen âge. Ses connaissances musicales étendues, son initiation à l'histoire politique, littéraire, linguistique, iconographique, ont acquis à ses publications un renom universel.

Le nombre de ses ouvrages étant considérable, nous n'en citerons que quelques-uns : *les Plus Anciens Monuments de la musique française* (avec fac-similés, 1903); *Lais et Descorts français du XIII^e siècle* (avec Alfred Jean-

roy, 1900); *Estampies et danses royales* (les plus anciens textes de musique instrumentale au Moyen âge, 1907). Publication capitale : *Cent Motets du XIII^e siècle* (3 vol. en fac-similés et en transcription d'après le Cod. Bamberg, ed. IV, 6; études et commentaires, 1908). *Le Roman de Fauvel* (en fac-similés, avec textes, éditions annotées, 1907). Ouvrage ethno-musicologique : *Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes* (1905).

Ses recherches sur la rythmique des troubadours et des trouvères furent au centre de la tragédie de sa vie, qui fut aussi celle de la musicologie française. Pour résoudre le problème rythmique de la chanson des trouvères, il recourut à la modalité, à la lecture modale. Il faut entendre par « mode » une formule rythmique, employée par la notation mesurée dans le sens de la métrique grecque, bâtissant des mélodies sur iambe, spondée, trochée, etc. L'application de cette doctrine, avec certaines réserves, a fourni à Aubry la clef de la rythmique des troubadours. A ce moment, un Alsacien, Beck, élève du philologue Gröber et du musicologue Ludwig, réclame la priorité de la nouvelle méthode. Après une polémique discourtoise, un jury d'honneur fut constitué pour trancher la question, sous la présidence de l'archéologue Dieulafoy. Emmanuel, compositeur et docteur ès lettres, présentait le rapport. Aucun membre du jury (Bédier, romaniiste, Chantavoine, Laloy, docteur ès lettres, Malherbe, musicologue) n'était spécialiste de la rythmique modale. Après six jours d'interrogatoires et de discussions, le jury prononça un jugement ahurissant, et dont la seule excuse est l'ignorance absolue : il proclama la priorité de Jean Beck et obligea Aubry et le directeur de la collection (Chantavoine), où devait paraître le volume sur les *Trouvères et Troubadours*, à rayer le passage qui déclarait Aubry inventeur de la doctrine modale. Aubry attaqua Emmanuel avec une violence extrême, dans la « Revue musicale » de Combarieu. Voici un extrait de sa lettre :

Ce qui est certain et que j'affirme hautement, c'est que malgré vos efforts pour arriver à démontrer le contraire, malgré votre critique branlante et caduque, M. Emmanuel, c'est en France, c'est chez nous et plus qu'en Allemagne, c'est par un Français aussi, qu'a été retrouvée la signification

longtemps oubliée de la langue musicale des troubadours et des trouvères français. Pas un instant au cours de la discussion, vous n'avez été en état de décider de mon adversaire ou de moi, lequel avait tort, lequel avait raison.

L'honnêteté et la bonne foi d'Emmanuel avaient été surprises, il ne s'en rendit compte que trop tard; le jury également. La stupéfaction était plus grande en Allemagne où la personnalité de Beck ne jouissait pas d'une grande sympathie et où l'on appréciait toute la valeur de Pierre Aubry. Un mois après le jugement, Riemann appelait la doctrine non pas méthode Beck, mais méthode Aubry-Beck. Aubry avait de grands projets; il allait publier le *Chansonnier de l'Arsenal*, lorsque au cours d'un exercice d'escrime au fleuret, il fut blessé mortellement. Aussitôt la sotte légende d'un suicide se répandit. Dans un article touchant, Romain Rolland exalta le grand disparu. J. Wolf, paléographe et professeur à l'université de Berlin, avec un rare sens de la justice, évoquant dans un article la tragédie du savant français, rendit hommage à la grandeur et à l'originalité du travail d'Aubry.

Cependant, Beck et ses adeptes ne désarmaient pas. Beck jeta dans la polémique le nom de Ludwig, professeur à Strasbourg, en lui attribuant l'invention de la théorie modale. Peu après, aucune université allemande ne voulant de lui, Beck émigra en Amérique, où il mourut en 1945. Il y a quelques années, M. Chailley, fouillant les papiers d'Aubry, légués par sa veuve à l'Institut de Musicologie, trouva des documents qui prouvent sans conteste la priorité du savant français. D'abord, le texte de la thèse soutenue en 1898 par Aubry à sa sortie de l'École des Chartes, dont la « position » seule fut imprimée et à laquelle il renvoie dans sa polémique. « La doctrine modale y est déjà présente d'un bout à l'autre » (mais il n'établissait pas encore de différence entre manuscrits mesurés et non mesurés). Dans ses écrits ultérieurs, la doctrine modale se dégage. Lors de la première visite de Beck à Aubry, en 1906, la théorie de celui-ci était déjà complètement formée.

Parmi les papiers se trouve une longue lettre de Ludwig datée du 13 avril 1907, publiée par M. Chailley dans « Archiv für Musikwissenschaft », où le nom de Beck n'est pas mentionné et d'où il ressort que Ludwig

aurait aidé Aubry de ses conseils. Il faudrait donc, d'après M. Chailley, parler désormais du système Aubry-Ludwig.

LALO. L'ESTHÉTIQUE MUSICALE

Une place spéciale revient à Charles Lalo, professeur en Sorbonne, qui, dans son *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, formula une théorie nouvelle. Partant de la spéculation philosophique et de la recherche scientifique, Lalo veut arriver à des conclusions historiques. Après avoir examiné les trois qualités du son (hauteur, intensité, timbre), il étudie les conditions abstraites de la musique, la progression triple des pythagoriciens, les rapports simples d'Euler, la théorie mixte de Vallotti, qui mélange Zarlino, Tartini, Rameau et Calegari, la fusion des sons de Stumpf, le dualisme de Riemann, etc.

Pour Lalo, l'esthétique musicale est une science intégrale qui doit étudier la musique au point de vue des mathématiques, de la physique, de la psychologie, de la sociologie, etc. « La science intégrale de l'esthétique doit être normative, elle doit établir une échelle objective des valeurs. »

Lors de sa parution, cet ouvrage fut sévèrement jugé par un jeune musicologue, P. Masson. « Il n'est pas prudent pour les sociologues de vouloir avancer à tout prix sur un terrain où les historiens piétinent encore. On ne peut tirer une loi bien précise de faits mal connus ou mal interprétés » (S.I.M., 1908).

Pour Masson, il faut distinguer entre la science de l'art et l'esthétique de l'art. « La méthode sociologique de M. Durkheim semble avoir pesé lourdement sur la pensée de notre auteur », dit-il.

La conception de Lalo devance son époque en réduisant un accord à ses trois éléments constitutifs, rythmique, mélodique et harmonique, à leurs luttes intérieures : il annonce l'histoire structurelle. Cette esthétique, appliquée à la musique, porte le cachet de la théorie de Guyau sur « l'art au point de vue sociologique ». Quarante-cinq ans après, H. Mersmann parlera de la sociologie comme science auxiliaire de l'histoire de la musique (1953). Certes, la loi des trois états de Comte hante Lalo, mais son classement ne résiste pas à l'examen historique.

Classiques : Haydn, Mozart, Beethoven; pseudo-classiques : Chopin, Mendelssohn, Schumann; post-classiques : Berlioz, Wagner. Ces qualificatifs distribués gratuitement créent une confusion des idées et des jugements. Le rapprochement des époques et des courants que tente Lalo préfigure, en quelque sorte, Malraux (*la Métamorphose des dieux*), bien que ses connaissances pratiques ne suffisent pas à justifier ses théories. Mais nous pouvons nous accorder avec lui sur un point, c'est qu'il n'existe pas encore de conception spécifique de la sociologie musicale.

La tentative la plus connue de rapprocher les arts littéraires, plastiques et sonores, et de les réduire à un dénominateur commun, c'est la question du « baroque ».

A l'instar du mot « gothique », auquel la Renaissance donnait un sens péjoratif, le terme « baroque », en France, avait une nuance de blâme (voir l'*Encyclopédie* de Diderot). Que faut-il entendre par ce « baroque » servant, pour Emile Mâle et ses contemporains, à désigner la période qui s'étend, avec des coupures, du concile de Trente (1545-1563) au début du XVIII^e siècle ? Certains historiens et philosophes voient surgir du « baroque » à toutes les époques. Ainsi l'Italien Benedetto Croce, l'Allemand Wölfflin, l'Espagnol Eugenio d'Ors. Tous trois considèrent le « baroque » comme une réaction contre le classicisme, comme une antinomie, « un éon ». Partant de l'architecture, H. Focillon (*Vie des formes*), 1936, distingue trois états dans l'évolution de chaque style, dont le troisième est toujours le « baroque » : gothique flamboyant = gothique baroque, et même le troisième état du baroque est baroque-baroque (Borromini). D'Ors appelle Goya peintre « baroque » ! En Allemagne, le baroque marquait la Contre-Réforme; en France, P. Ladevan réserve le « baroque » au second stade de la Contre-Réforme : « magnifique et luxueux ». Pour lui, « le château de Versailles raconte le conflit entre le baroque et le classicisme ». Aujourd'hui, on emploie le mot « baroque » généralement dans un sens italien (Bernin). Il y a donc dans l'interprétation du « baroque » des incertitudes, des hésitations et aussi des contradictions. On cherche en outre du « baroque » dans la littérature française, mais, là non plus, on n'est pas d'accord sur la place qui lui revient. On parle du « baro-

quisme » de Rabelais et du « baroque » de Ronsard.

Ces problèmes étant si discutés dans les lettres et les beaux-arts, on devine que dans l'histoire de la musique règne une indécision encore plus grande en ce qui concerne le « baroque ».

Sachs voit ou sent dans tous les arts une âme baroque, identique ou commune aussi bien dans la prose que dans la poésie. Sa thèse fut combattue chez les Allemands tacitement par Th. Kroyer, et ouvertement par R. Haas, lequel date le « baroque » de la mort de Lassus et de Palestrina (1594); de plus, il prétend qu'il n'y a rien de commun entre les arts plastiques et la musique. La plus violente réaction contre ces théories allemandes est celle de Della Corte. Pour ce dernier, le baroque italien commence vers 1650 et se termine par la décadence des formes au début du xix^e siècle. Aux yeux de Mme Clercx-Lejeune, le « baroque » a un sens philosophique : c'est l'art en mouvement. Certes la musique est toujours un mouvement, mais il s'agit cette fois d'un mouvement dynamique contre les formes cristallisées.

On voit que dans le domaine de la musique, les différentes conceptions et applications persistent. L'extension du terme « baroque », en vogue actuellement, demande les plus grandes précautions. L'historien pense presque toujours, inconsciemment, au baroque de son pays. Il en résulte une grande confusion. Louis Réau compare le peintre des *Fêtes galantes* à Marivaux. G. de Saint-Foix voit dans le style de Couperin une « transposition musicale » de Watteau. Définitions justes et précises. Récemment, à ce maître incomparable du raffinement de la pensée et de l'expression que fut Couperin, parfaite incarnation du style « Régence », Bukofzer décernait l'épithète « baroque ».

LES CONTEMPORAINS

N'oublions pas cinq disparus, Lionel de La Laurencie, Georges de Saint-Foix, Théodore Gérold, Adolphe Boschot, et J. G. Prod'homme. Les xvii^e et xviii^e siècles n'avaient aucun secret pour La Laurencie, président-fondateur de la Société française de Musicologie (1917). Ses travaux, ainsi *l'École française de violon de Lully à Viotti* (3 vol., 1922-24), sur l'histoire de la symphonie française,

sur les créateurs de l'opéra-comique, sur les luthistes, font autorité. Son ami et compagnon d'armes, G. de Saint-Foix, est peut-être le plus perspicace esprit analytique de la musicologie contemporaine. Il évoque avec une fidélité et une précision étonnantes le monde complexe de l'âme et de l'œuvre mozartiennes (trente-cinq périodes de style). Guidé par sa connaissance approfondie de toutes les musiques du XVIII^e siècle, son *Mozart* en cinq volumes, dont les deux premiers sont écrits en collaboration avec Th. de Wyzewa, est le premier portrait critique et authentique du maître salzbourgeois et l'analyse de son œuvre. Th. Gérold, pasteur, professeur à l'université de Strasbourg, fit des études de chant, de composition, de philologie romane et de théologie. Il fut successivement chargé de cours à l'université de Strasbourg, docteur ès lettres, docteur en théologie, enfin, en 1936, professeur de musicologie à la faculté de Strasbourg. Très versé dans la patrologie, on lui doit un intéressant volume sur *les Pères de l'Église et la musique*, plusieurs travaux sur le Moyen âge, dont un excellent manuel. A. Boschot, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, consacra son activité à Berlioz, mais ses autres volumes, entre autres son *Mozart*, sont également remarquables. J. G. Prod'homme se consacre aussi au XVIII^e et au XIX^e siècles. Sa *Jeunesse de Beethoven* est l'un des meilleurs ouvrages de la littérature beethovenienne. *Gluck* évoque le compositeur des tragédies lyriques françaises d'après des sources inédites ou peu exploitées; plusieurs volumes sur Berlioz et un grand nombre d'études importantes fondées sur une documentation nouvelle composent son bagage musicologique original.

A cette galerie, il faut ajouter le portrait d'un historien belge de langue française, maître incontesté de la musicologie contemporaine, Charles Van den Borren. Jusqu'à 1905, il mena de front sa carrière d'avocat et son activité de musicologue. La pratique du droit a certainement contribué à former la clarté de sa pensée et de ses moyens d'expression. Son érudition couvre les époques et les sujets les plus divers. La musique de virginal ou la musique de clavier des Pays-Bas trouvent en lui un analyste précis et méthodique. Une de ses meilleures études, *l'Esthétique expressive de Guillaume Dufay*

dans ses rapports avec la technique musicale du XV^e siècle (1945), nous révèle une profonde initiation à l'Europe de la Renaissance. Quand il traite les problèmes les plus compliqués, il est toujours d'une lecture captivante. Bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles, professeur d'université à Liège, puis à Bruxelles, c'est un grand éducateur; citons, parmi ses élèves, Mme Suzanne Clercx-Lejeune, qui lui succéda à l'université de Liège, remarquable quinzésiémiste dont la documentation et les vues sont toujours riches et fécondes; Robert Wangermée, successeur du maître à l'université de Bruxelles, biographe de Fétis; et Albert Van der Linden, érudit, bibliothécaire du Conservatoire royal de Bruxelles.

Parmi les élèves de Pirro, figurent Yvonne Rokseth, professeur à l'université de Strasbourg, médiéviste et quinzésiémiste, qui a publié l'édition monumentale du manuscrit de Montpellier; sa mort prématurée est une perte irréparable; Jeanne Marix, spécialiste de la musique des ducs de Bourgogne, disparue elle aussi prématurément; G. Thibault, le meilleur connaisseur de la chanson du xv^e siècle, évocatrice de la musique d'autrefois par des concerts historiques aux instruments anciens; J. Chailley, compositeur, chef d'orchestre, médiéviste, professeur à la Sorbonne, directeur de l'Institut de musicologie; F. Raugel, élève de d'Indy, alto, organiste, chef d'orchestre, initiateur et animateur; Machabey, biographe de Guillaume de Machault; Élisabeth Lebeau, N. Bridgman, V. Fedorov, J. Vigué et d'autres.

Le successeur de Pirro à la Sorbonne fut P. M. Masson, normalien, compositeur, élève de d'Indy et de Rolland; auteur d'une thèse sur Rameau, professeur à l'université de Grenoble, directeur des Instituts français de Florence et de Naples, professeur d'histoire de la musique à la Sorbonne, et ensuite titulaire de la chaire de Pirro, il fut un excellent humaniste; il étudia surtout les xvi^e et xviii^e siècles; sa thèse, ses études (la musique mesurée, la grande saison italienne de 1753, la querelle des Bouffons, etc.) ont largement contribué à une meilleure connaissance de ces époques. Parmi ses publications italiennes, citons *Canti carnascialeschi* (Florence, 1913). Pédagogue consciencieux, il a formé Renée Girardon, devenue Mme Masson, Gisèle Brelet, G. Favre, A. Verchaly; d'autres horizons sont venus F. Lesure, chartiste

d'une formation universelle, J. Jacquot, maître de recherches, organisateur de colloques internationaux, Gilbert Rouget, etc. Solange Corbin, élève de L. Halphen et Masson après de longs séjours d'études dans les pays latins, docteur ès lettres et chargée de cours à l'École pratique des hautes études, avec ses lectures paléographiques et leurs érudits commentaires, complète le travail de l'Institut de musicologie. Cl. Marcel-Dubois, remarquable folkloriste, est chargée du département de musique du musée des Arts et Traditions populaires de France. L'ethnomusicologue A. Schæffner, maître de recherches, explorateur de l'Afrique, auteur de nombreuses publications remarquables sur les sujets les plus variés, a été en France l'introducteur de l'ethnologie musicale.

Il est tragique que la disparition de Combarieu ait entraîné la suppression de la chaire de musicologie au Collège de France. Au Conservatoire national, le compositeur J. F. E. Gautier fut le premier professeur de l'histoire de la musique, chaire créée pour lui en 1872. Sa culture humaniste, ses connaissances techniques le désignaient pour cette tâche. Assurément, dans son enseignement prévalaient des éléments anecdotiques. Cependant, il étudia non seulement la vie des musiciens, mais aussi leur musique. La copie, écrite de sa main, de *l'Orfeo* de Monteverdi, vers le milieu du xix^e siècle (bibliothèque du Conservatoire, D 8470), en est le témoignage. Toutefois, l'enseignement historique avec illustration musicale s'attache au nom de Bourgault-Ducoudray. Son élève, M. Emmanuel, qui lui succéda en 1909, est l'auteur d'une *Histoire de la langue musicale*, qui n'est pas, à proprement parler, un ouvrage historique, mais plutôt un essai esthétique-philosophique sur le dualisme majeur-mineur. De nos jours, au Conservatoire, l'enseignement de la culture musicale est partagé entre les classes de Norbert Dufourcq (histoire de la musique), qui réunit ses anciens élèves dans un séminaire où l'on étudie la musique française des xvii^e et xviii^e siècles, et de Marcel Beaufils (esthétique), Roland-Manuel ayant renoncé à l'enseignement de cette discipline en 1959. La section de musique de l'École des hautes études a cessé d'exister. Il faut espérer qu'à l'École des chartes et au Collège de France seront créées des chaires de

musicologie médiévale ou générale et que les universités de province se verront également dotées de chaires de musicologie. Car pour toute l'Université de France, il ne reste qu'une chaire à Paris (à la faculté des Lettres), une autre à l'université de Strasbourg (Marc Honegger) et une troisième à l'université de Poitiers, occupée par Solange Corbin. A la Sorbonne, parmi les titulaires d'autres chaires, MM. Jankélévitch, Marrou, Souriau s'occupent aussi des questions musicologiques. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, l'Espagne, la Belgique, la Suisse, l'Autriche, la Pologne, les Pays Scandinaves comptent, dans leurs universités, une vingtaine, au moins, de chaires de musicologie, sans tenir compte des instituts. En Amérique, de même, une importante école de musicologie s'est formée au point qu'elle dépasse aujourd'hui numériquement celle de l'Allemagne. La génération précédente a fourni des savants tels que Bennett, Elson, Hackett, Hove, Hughes, Kinkeldey et O. Sonneck, directeur du département de musique de la bibliothèque du Congrès. De nos jours, on doit citer au moins P. Lang (élève de Pirro), O. Strunk, E. Lowinsky, D. Grout, Dragan Plamenac (élève de Pirro), Jacques Barzun, d'origine française, G. Reese, etc. A la suite de la nazification des universités allemandes, de nombreux et éminents musicologues (Bukofzer, Einstein, Apel, Hertzmann, Schrader, etc.) ont émigré aux États-Unis où des chaires ont été mises à leur disposition.

Ainsi fut possible la formation des « écoles musicologiques » : à Cambridge et à Oxford (Arkwright, Fellowes, Sir J. Stainer, Fuller-Maitland, E. Dent, Westrup, etc.); à Barcelone (H. Anglès, M. Querol), à Madrid (J. Subirà); en Italie, parmi les successeurs de Ademollo, Torchi, Chilesotti, Radiciotti, Casimiri, Della Corte, Torrefranca, Pirrotta, Ghisi, Damerini, Mompellio, Barblan, Sartori, Tagliavini, etc.; aux Pays-Bas, A. Smijers, E. Reeser, K. P. Bernet-Kempers; à Copenhague, Jeppesen et Larsen; à Stockholm, Norlind et son élève Moberg; en Suisse, Nef, Merian, Handschin, R. A. Mooser, K. von Fischer; en Pologne, Jachimecki, Chybinski, Opienski, Chominski, sans oublier les démocraties populaires.

Un dictionnaire allemand récemment paru affirme

que les universités allemandes forment plus de musicologues que toutes les universités du monde réunies. Il n'est plus certain qu'aujourd'hui cela soit exact. Mais, de toute façon, quantité ne signifie pas nécessairement qualité. Loin de contester la valeur des savants allemands, tels que Riemann, Adler, Abert, Wolf, Bessler, Blume, Albrecht, Engel, Gurlitt, Husmann, Fellerer, M. Schneider, W. Wiora et toute une jeune école active, il faut reconnaître que les grandes initiatives ou synthèses sont souvent parties d'autres pays. Dom Mocquereau marque la restauration grégorienne, Aubry la renaissance des recherches médiévistes, Pirrotta, celle de l'*ars nova*, Saint-Foix celle de la mozartologie, Pirro la résurrection de Bach, Larsen, Robbins Landon et A. Van Hoboken celle de Haydn, Pincherle celle de Vivaldi, Kirkpatrick celle de Scarlatti, etc.

Cette esquisse de l'évolution de la musicologie montre que les sciences qui la forment ne sont encore qu'à l'état naissant. Le jugement de l'histoire changera ou sera sanctionné par la révélation d'un matériel plus abondant. C'est à peine si la centième partie de la musique manuscrite ancienne a été publiée jusqu'à nos jours. Il en va de même de la réimpression d'œuvres rarissimes ou uniques. Il faut espérer que les problèmes obscurs seront élucidés. Lorsqu'on disposera d'un plus grand nombre de textes, de travaux préparatoires, les rapports, connexités, corrélations, dépendances seront mieux mis en relief. Non seulement l'évolution de la musicologie est importante pour l'histoire et pour l'historien, mais elle peut apporter de grandes surprises, de nouvelles valeurs vivantes au public, aux salles de concerts ou de théâtre. Certainement la jeune génération de la musicologie italienne s'attaquera au problème mondial de l'italianisme de la musique non italienne. Si G. de Saint-Foix a accompli cette tâche monumentale pour Mozart, il reste encore beaucoup à faire en ce domaine, notamment pour Schütz, Bach et sa famille, ou Beethoven, élève de Salieri. Viendra le temps où l'on reclassera les ^{xvi}e, ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles sous l'égide de nouveaux maîtres. L'édition complète des œuvres de Vivaldi, la monographie magistrale de Marc Pincherle, digne élève de La Laurencie, firent avancer au premier rang des grands maîtres ce génie italien si peu connu ou ravalé,

quoique tant admiré par Bach. Il en est de même pour Domenico Scarlatti, dont de nombreuses œuvres inédites seront publiées. Et les Sammartini, avec les innombrables musiciens italiens inconnus. Remontons au Grand siècle où un grand maître français attend l'édition nationale : de La Lande. Une revision des valeurs musicales sera alors inévitable. Que l'on ne se méprenne pas ! Il ne s'agit pas de détrôner des dieux, mais d'en introniser de nouveaux, auxquels reviendra peut-être le mérite de l'originalité. La musicologie est la science de l'avenir.

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE

I. DÉFINITION ET MÉTHODES.

ADLER, G., *Méthode der Musikgeschichte*, Leipzig, 1919.

ALBRECHT, H. et WIORA, W., *Musikwissenschaft*, in MGG (avec ample bibliographie, Cassel, 1961).

BEKKER, P., *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Berlin, 1926.

BÜCKEN, E., *Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft* in *Petersjahrbuch*, Leipzig, 1921.

FISCHER, W., in *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler, Frankfurt, 1926.

HANDSCHIN, J., *Musicologie et Musique*, in « *Revue Internationale de musique* », 1950.

HIBBERD, L., *Musicology reconsidered*, in « *Acta Musicologica* », Bâle, 1959.

KRETZSCHMAR, H., *Einführung in die Musikgeschichte*, Leipzig, 1940.

MACHABEY, A., *Essai sur la méthode en musicologie*, in « *Revue de musicologie* », Paris, 1931.

RIEMANN, H., *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig, 1928.

SEEGER, Ch., *Systematic Musicology. Viewpoints. Orientation and Method*, in « *Journal of the American Musicological Society* », vol. IV, number 3, Washington, 1951.

SEEGER, Ch., *Systematic and Historical Orientation in Musicology*, in « *Acta Musicologica* », Copenhagen, 1939.

TEISSIER, A., *Sisyph et la musicologie*, in « *Revue musicale* », Paris, 1925.

WIORA, W., *Historische und systematische Musikforschung*, in « *Die Musikforschung* », Cassel, 1948.

II. RAPPORTS AVEC LES AUTRES SCIENCES.

BRAILOIU, C., *Musicologie et ethnomusicologie, aujourd'hui*, in *Kongressbericht*, Cologne, 1958.

FLEISCHER, O., *Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft*, in *SIMG*, Leipzig, 1899-1900.

HORBOSTEL, E., *Über die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Musikwissenschaft*, in « *Zeitschrift für Ethnologie* », 1904.

LACH, R., *Vergleichende Kunst und Musikwissenschaft. Akademie der Wissenschaft in Wien*, Leipzig et Vienne, 1921.

LESURE, F., *Musicologie et Sociologie*, in « *Revue musicale* », Paris, 1953.

MERSMANN, H., *Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte*, in « *Archiv für Musikwissenschaft* », Trossingen, 1953.

SCHAEFFNER, A., *Musique populaire et art musical*, in « *Journal de psychologie* », Paris, 1951.

SCHAEFFNER, A., *Ethnologie musicale ou musicologie comparée*, in *Colloques de Wégimont*, I, Paris-Bruxelles, 1956.

III. MONOGRAPHIES DIVERSES.

ALLEN, Warren Dwight, *Philosophies of Music History. A Comparison Study of general histories of Music...* Columbia University, 1939.

GURLITT, W., *Riemann und die Musikgeschichte*, in « *Zeitschrift für Musikwissenschaft* », 1^{re} année, Leipzig, 1919.

HARASZTI, Émile, *Fétis fondateur de la musicologie comparée*, in « *Acta musicologica* », Leipzig, 1932.

HEGAR, E., *Die Anfänge der neueren Musikgeschichteschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney and Hawkins*, Strasbourg, 1932.

WANGERMÉE, R., *Fr. J. Fétis, musicologue et compositeur*, Bruxelles, 1951.

En outre une série d'articles a paru dans les « *Acta musicologica* » entre 1958 et 1961, donnant un état de la musicologie depuis environ vingt ans dans une dizaine de pays.

LA CRITIQUE MUSICALE

QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE MUSICALE ?

MÉLANGE de littérature, de journalisme et de connaissance de la musique, avec une pointe de dilettantisme, la critique musicale fut maintes fois attaquée, discutée. On lui a dénié jusqu'au droit d'exister. Il y a plus d'un demi-siècle, la « Revue d'art dramatique » ouvrit une enquête sur la critique dramatique française, au cours de laquelle les musiciens français firent aussi connaître leurs opinions.

Critique lui-même, Romain Rolland se montre sévère :

Point de critique. La critique est également nuisible à l'art et à l'esprit public. Elle n'aurait de sens qu'à condition d'être remise à sa place d'humble servante de l'art ; elle devrait frayer la voie à la pensée nouvelle... Mais si une œuvre originale se dresse, n'est-il pas évident qu'elle sera avant tout ennemie de cette pseudo-élite représentative de la mode et de la médiocrité mondaines, éternellement conservatrice d'un passé qui a fait sa situation et assure ses rentes ? Supprimer la critique afin que le public puisse penser, juger par lui-même ! Supprimer la critique pour mettre l'œuvre en présence de la foule ! Nous n'avons pas besoin de l'intermédiaire de courtiers en art.

Cette amertume révèle les déceptions d'un auteur dramatique. Vincent d'Indy, autre incompris, tient les mêmes propos : « Je considère la critique comme absolument inutile, je dirais même nuisible, au point de vue artistique. » (Cette attitude négative n'a pas empêché d'Indy de prendre lui aussi la plume du critique.) « Telle qu'elle existe à notre époque, la critique est en somme l'opinion d'un Monsieur quelconque sur une œuvre. Et véritablement en quoi cette opinion pourrait-elle être de quelque utilité au développement de l'art ? Autant il peut être intéressant de connaître les idées des grands talents, comme Goethe, Schumann, Wagner,

Sainte-Beuve, lorsqu'ils veulent bien faire la critique, autant il est indifférent de savoir qu'un tel ou un tel improvisé critique par le bon plaisir d'un directeur de journal, aime ou n'aime pas telle œuvre dramatique ou musicale, car à cela se borne, tout bien considéré, la critique hâtive... » Saint-Saëns voudrait « supprimer certains critiques recrutés au hasard des compromis dans les cercles d'amateurs superficiels — ou pris dans le clan rancunier des auteurs injoués, injouables ou fourbus — ou pris dans le monde mercenaire et louche des souteneurs et des concussionnaires en commandite ». En revanche, Bourgault-Ducoudray, compositeur et historien, loin de désirer la suppression de la critique, estime qu'une critique sérieuse et sincère peut être utile aux producteurs. « D'ailleurs, son intervention est nécessaire pour que le public soit tenu au courant de nos travaux. » Paradoxe amusant : H. Gauthier-Villars (Willy), clame « son horreur de cette tueuse de talents, de ce monstre qui se nourrit du sang des génies méconnus, ses victimes ». Cette condamnation de principe n'empêchait pas Willy d'être un critique fécond, à la plume alerte. Ajoutons encore une satire posthume de l'aimable Satie (*Éloge des critiques*, Liège, 1950) : « Le cerveau du critique est un magasin, un grand magasin. On y trouve de tout : orthopédie, sciences, literie, arts, couvertures de voyage, grand choix de mobiliers, papiers à lettres français et étrangers, articles pour fumeurs, parapluies, lainages, chapeaux, sports, cannes, ophiques. Le vrai sens critique ne consiste pas à se critiquer soi-même, mais à critiquer les autres, et la poutre qu'on a dans l'œil n'empêche nullement de voir la paille qui est dans celui de son voisin. »

Le problème n'est pas si simple que ces opinions hautaines voudraient le faire croire. Peut-on supprimer la personnalité du critique ? L'impressionnisme pour Lemaître, la subjectivité pour Anatole France, font partie de la méthode critique. « La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. » Thèse combattue par Brunetière. Mais qui donc sera reconnu apte à former le goût du public ? Qui pourra émettre de justes avis capables de l'intéresser ? Liszt aurait voulu imposer un examen à ceux qui ont choisi ce métier. Bülow, ennemi déclaré de la critique « abstraite, facile, historique, morte », exige

plus de vivacité. En tant que romantique, il distingue trois formes de critique : active-négative, réceptive-positive et active-positive. La première consiste à donner des avis pratiques au compositeur, à lui dire comment il aurait pu mieux faire son œuvre. Bülow cite les paraphrases pour piano de Liszt, dans lesquelles il transcrit et refait avec beaucoup d'esprit les médiocres morceaux pour violon de Ferdinand David. Certes, la base de la critique musicale doit être un savoir technique et une connaissance du passé musical. Les historiens, les musicologues se révèlent souvent mauvais critiques comme, par exemple, Fétis, Riemann et d'autres. Ce n'est pas la philologie musicale qui tue la sensibilité, comme le prétendaient certains compositeurs, car le plus philologue, le plus dogmatique de tous, Hugo Riemann, avait commencé sa carrière comme pianiste, compositeur, chef d'orchestre. Ce qui ne l'empêchera pas de s'engager dans une âpre discussion sur le modernisme, avec son ancien élève Max Reger. Il publia une étude *Dégénération et Régénération*, faisant allusion à celui-ci et à R. Strauss. Reger répliqua durement, répudiant l'accusation de confusion et de décadence. Certes, il est toujours difficile de juger ses contemporains, leur art en évolution, qui est souvent une révolution. On peut se tromper dans ses pronostics. Romain Rolland voyait en Perosi, compositeur d'église éclectique de la fin du xix^e siècle, « le génie le plus difficile à comprendre dans un temps comme le nôtre, le génie de la simplicité et de la naïveté. Avec la meilleure foi du monde, les musiciens et les dilettantes allemands auront infiniment de peine à sentir la grandeur de ce libre et ingénu petit Italien. On est trop habitué à l'art wagnérien. Il faut faire un effort pour s'en dégager » (*Lettres à Malwida von Meysenbug*). De telles erreurs sont explicables (on voyait en Perosi le successeur de Palestrina) et font beaucoup moins de tort à la formation du goût musical que certaines attaques virulentes et injustes. Nous verrons que le plus grand obstacle au progrès de la musique fut en tout temps dressé par des musiciens professionnels quand ils menaient des campagnes de presse. Endurcis par les traditions qui les ont formés, les compositeurs et les professeurs de composition repoussent plus d'une fois tout effort non conformiste.

Même parmi les grands noms, le subjectivisme atteste souvent l'incompréhension, le conservatisme d'un esprit réactionnaire. Les siècles se succèdent et n'ont pas les mêmes goûts, ils voient différemment les mêmes choses. La sensibilité et la notion de beauté changent avec les générations qui ont leurs impératifs secrets. On lit avec stupéfaction *le Cas Debussy*. Fait curieux : ce fut un dilettante et non un professionnel, Willy, qui comprit l'importance historique de la première audition de *l'Après-midi d'un faune*, tandis que « les maîtres musiciens » se révoltaient et l'éreintaient. Rolland avait bien raison lorsqu'il écrivait à M. von Meysenbug, le 22 septembre 1899 : « Car que signifie de dire aujourd'hui que l'on aime Wagner ou Beethoven ou même Bach. On n'a aucun effort à faire pour cela ; et l'on sait trop d'avance que ce sont des grands hommes pour n'avoir aucune peur de les découvrir à son tour. *Mais aimer celui qui n'est pas encore connu, sentir le germe qui s'éveille, voir sous l'enveloppe des juvénilités une grandeur d'âme nouvelle — c'est là ce qui est intéressant et c'est en cela qu'on reconnaît ses vrais frères.* »

La critique s'efforce de suivre et d'expliquer les flottements, les remous, la déviation du goût de l'artiste et du public. Parmi tous les aspects de la pensée humaine, l'expression musicale subit les revirements les plus sensationnels. Parlant de Stendhal, Anatole France observe :

Il est surprenant que cet art (la musique) qui est commun aux oiseaux et aux hommes et qui devrait, chez l'homme comme chez l'oiseau, présenter la stabilité des beautés naturelles, cet art est au contraire le plus exposé aux révolutions du goût et aux vicissitudes des sentiments. Quoi ! la musique n'est soumise qu'à la loi des nombres, elle devrait être fixe et elle est à la merci de tous les caprices de la mode ! Je voudrais bien qu'un musicien philosophe m'expliquât cette singularité. (« Revue de Paris », 1^{er} septembre 1920).

En effet André Tessier constate :

Il est funèstement vrai que « le beau musical » d'une moitié de siècle a toujours été la vieilleries musicale de l'autre moitié. Il n'est point d'art qui soit éphémère comme la musique. Un homme de la Renaissance ne ressent point la musique comme un philosophe du XVIII^e siècle. C'est de là que les mutations de la mode musicale sont si promptes et décisives.

C'est de là que découlent, pour s'adapter à des sensibilités nouvelles, les autres transformations du langage et des formes. Il y a comme une incompatibilité entre l'humeur de la musique qui plaît dans telle période que l'on voudra choisir et l'humeur de celle qui a plu dans les temps précédents. (« Revue musicale », octobre 1925.)

D'où vient donc ce changement perpétuel du goût musical ? Pierre Lasserre cherche à résoudre le problème dans la *Philosophie du goût musical* (1922). Une fois de plus, c'est Paul Valéry qui répond avec cette précision lumineuse, propre à son génie : « La musique est de tous les arts le plus demandé, le plus mêlé à l'existence sociale, le plus proche de la vie dont elle anime, accompagne ou imite le fondement organique. Vérité capitale pour le critique et l'historien. »

Le mouvement de la critique musicale est inséparable de l'évolution du journalisme en général, du développement de la presse musicale, de la critique littéraire et de la critique d'art, de la musicologie, des différents aspects de la littérature, de la musique et des arts plastiques. L'espace restreint dont nous disposons ne nous permet que d'esquisser en quelques traits l'essor de la critique musicale et d'indiquer ses principales étapes, d'évoquer les célébrités des époques disparues et de donner quelques spécimens de leurs écrits qui éclairent leur psychologie et celle de leur temps.

C'est très lentement que la juste appréciation d'un maître se fait jour dans la critique et dans le public, lequel suit généralement l'opinion des journaux ou celle de quelques personnalités. La presse fournit donc une contribution décisive à l'histoire du goût musical. A travers ses flottements, ses hésitations, sa prudence et ses erreurs, transparaît la lutte des générations, l'une battant en retraite et l'autre marchant en tête. Pour la postérité la critique renferme donc une documentation de premier ordre.

Dans cette perspective, le *Lexicon of Musical Invective*, œuvre d'un Américain d'origine russe, est un recueil amusant de citations dont les premières remontent à l'époque de Beethoven. Il en ressort que, de tout temps, les ignorants ont employé les mêmes clichés pour exprimer leur incompréhension des œuvres nouvelles. Si la critique de nos jours traite E. Varèse de barbare, il est en

bonne compagnie puisque, cent vingt ans auparavant, la même épithète s'appliquait à Beethoven. En ordre alphabétique, les musiciens suivant furent accusés d'avoir écrit du « chaos » : Bartok, Berg, Berlioz, Brahms, Bruckner, Debussy, Liszt, Moussorgsky, Prokofiev, Scriabine, Strauss, Wagner. L'impuissance musicale était le fait de Brahms, Debussy, Milhaud, Chostakovitch, R. Strauss, Tchaïkovsky, Varèse, Wagner. Nietzsche parle de la mélancolie, de l'impuissance de Brahms. Ce lexique contient un vocabulaire extrêmement riche et savoureux.

La critique musicale, son esthétique, est une chose fine, subtile. Dans ses *Dialogues d'Éleuthère*, Julien Benda déclare que « l'idée propre à la musique, celle qu'elle donne et que les autres arts ne sauraient donner, c'est l'idée d'elle. C'est la principale raison pour laquelle il est si difficile de saisir une phrase musicale : elle semble n'être pas dans l'espace, n'être pas, presque pas, extérieure à la conscience où elle apparaît, mais venir comme du fond même de cette conscience. »

La spéculation esthétique doit se fonder sur un savoir musical et tenir compte de l'évolution historique. Plusieurs musicographes ont essayé de définir les principes de la critique musicale. D. M. Calvocoressi, dans son traité, applique la méthode de Ch. Mills Gayley et Fred Newton Scott exposée dans leur *Introduction to the Method and Materials of Literary Criticism* (1899). Armand Machabey fit connaître ses idées personnelles dans le cadre d'un traité. Richard French publia un traité pratique *Music and Criticism*, avec le concours de neuf collaborateurs, et notamment Paul Lang : *The Equipment of the Musical Journalist*. Th. Meyer Greene, dans son volume sur les *Arts et l'Art de la critique*, consacre le second chapitre à la musique.

LA CRITIQUE MUSICALE EN FRANCE

Les premières manifestations connues de la critique musicale datent de l'Antiquité : ce sont des remarques contenues dans Platon et dans Aristote. Depuis le Moyen âge jusqu'au XVIII^e siècle, dans les traités de

musique, les préfaces et les avertissements, l'on trouve certains jugements ou professions de foi. Dans ses écrits Jean de Muris, recteur de la Sorbonne (xiv^e siècle), critique vivement l'*Ars antiqua*, et se fait champion de l'*Ars nova* de son ami Philippe de Vitry. J. de Muris est déjà un critique d'avant-garde, porte-parole d'un groupe. Les publications des Vasari (xvi^e siècle), Crozat, Mariette (xvii^e siècle), donnent des descriptions analytiques. On considère Ch. Perrault comme le premier « contempteur » de l'École française de Rome, du vivant même de Colbert et de Le Brun qui l'avaient créée. Le xviii^e siècle voit la naissance, sous l'influence déterminante des encyclopédistes, de la critique musicale au sens moderne, c'est-à-dire esthétique. Nous songeons ici à Diderot, à d'Alembert, à Rousseau surtout. Sa *Lettre sur la musique française* entre autres est d'un caractère critique, de même que la *Correspondance* de Grimm.

Comme en France la querelle des Bouffons, en Angleterre la réaction contre l'opéra italien fit également rebondir la critique. Les encyclopédistes tinrent un premier rôle dans les controverses musicales. L'auteur du *Neveu de Rameau*, dont le travesti de l'opéra français dans *les Bijoux indiscrets* (sixième essai de l'anneau de l'opéra de Banza, Utrémifasolasiututut = Rameau) est d'une grande richesse, créa avec ses *Salons* une profession nouvelle : la critique d'art. De son propre aveu, il n'a jamais fait d'étude spéciale des beaux-arts, ce qui peut expliquer ses erreurs grossières : « Je donnerais dix Watteau pour un Teniers. » « Tant que nous n'aurons pas manié le pinceau, déclare-t-il, nous ne serons que des conjectureurs plus ou moins éclairés, plus ou moins heureux. » Très subjectives, ses critiques prennent quelquefois l'allure d'un pamphlet où foisonnent les anecdotes, souvent peu édifiantes. Voltaire aimait passionnément la musique, le fin tissu polyphonique des maîtres du clavecin. Il détesta le pianoforte « un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin » (à Mme du Deffand, 8 décembre 1774), il le trouvait trop lourd pour la musique contemporaine. Van der Straeten n'hésite pas à proclamer le patriarche de Ferney précurseur de Wagner, car il avait écrit dans *la Henriade* : « Beaux-Arts, je vous invoque tous : musique, danse,

architecture. » Déjà, en mars 1756, avait paru un périodique musical publié par Jombert, imprimeur et libraire du Roy : *Sentiments d'un harmoniphile sur différents ouvrages de musique*. D'après Fétis et Quérard, ses directeurs étaient l'abbé Laugier, violoniste, l'abbé Labbet de Morambert, professeur de musique et de chant, et Lérès, critique théâtral. On y lit des analyses (*Te Deum* de Philidor, *Messe* de Gilles), un compte rendu de *Castor et Pollux* dont les chœurs lui déplaisent : « un tas de gens inanimés qui viennent, les deux bras croisés, former un contraste choquant avec la pétulance de Pollux ». Les périodiques du XVIII^e siècle publient assez régulièrement des comptes rendus des grands événements musicaux. Le « *Mercur de France* » nous informe de la reprise de *Pygmalion* qui « a terrassé la cabale »... « Rameau, génie neuf et hardi, parvenu par un travail infatigable au point où nous le voyons, élève l'âme. » « Le Spectateur français » en 1774 écrit de *l'Union de l'amour et des arts* (ballet héroïque de Floquet) : « Il y a quelques moments heureux où M. Floquet a saisi le cri de la nature et l'accent des passions, mais ces moments sont rares et, dans tout le reste, il a suivi d'anciens modèles qui n'étaient propres qu'à l'égarer. »

Les *Mémoires secrets* de Bachaumont parlent souvent des concerts et des théâtres. Le nom du chevalier Gluck y apparaît sans cesse. Après la première d'*Iphigénie en Aulide* (19 avril 1774), il constate que le succès n'a pas été aussi grand que les partisans du chevalier l'avaient annoncé. S'il y a de belles choses, il y en a aussi de très médiocres et plates. Les airs de ballet sont absolument négligés et l'on sait que cette partie est essentielle à Paris. La bataille des gluckistes et des picciniistes y trouve également un écho : « Le parti des gluckistes a été fort humilié hier au Concert spirituel à l'occasion de M. Piccini. On sait avec quelle fureur il se déchaîne aujourd'hui contre *l'Iphigénie* de ce compositeur. On y a exécuté un motet de lui où l'on a reconnu la touche fraîche et légère, la mélodie pure qui caractérisent les ouvrages de ce grand musicien; bravant la rage de ses ennemis il s'est présenté en personne pour faire exécuter son motet et il a été reçu avec des applaudissements généreux qui ont fait taire les sifflets de l'envie. » Le 12 mars 1780,

nous apprenons que le chevalier Gluck « porte plainte auprès de M. de Chabanon du peu de cas qu'on fait de ses œuvres en les faisant jouer par des acteurs médiocres ; il paraît dégoûté de travailler désormais pour notre opéra ».

A la date du 21 avril 1787 on trouve une excellente critique sur Lesueur à propos des offices avec grand orchestre à Notre-Dame qui suscitèrent des attaques violentes et amenèrent finalement Lesueur à démissionner :

Les suffrages bien recueillis et pesés, il faut avouer que M. l'abbé Lesueur n'a guère trouvé dans ses nombreux critiques que des jaloux, des envieux, des détracteurs de la musique moderne, des vieillards ennemis des innovations. Les véritables amateurs impartiaux conviennent que ce maître de musique de l'église de Paris tire merveilleusement parti d'un orchestre immense pour ménager et faire ressortir dans une vaste enceinte les effets d'une musique alternativement majestueuse, abondante, terrible, douce, toujours caractérisée, pleine de sentiments et de vie. L'idée de ce compositeur de conserver à chaque solennité une musique particulière faite sur des textes de l'Évangile qu'il dispose avec intelligence et qui lui fournissent le moyen de suivre les événements, objets de la fête du jour, rend ses compositions cent fois plus intéressantes que toutes celles de ses rivaux. On blâme cet artiste d'avoir introduit dans l'église une musique presque dramatique, mais les oratorios, ne sont-ils pas depuis longtemps admis dans les fêtes religieuses d'où ils tirent leur nom ? D'ailleurs si la musique est expressive et si l'esprit de la composition est analogue aux sentiments que doivent éprouver les fidèles à chaque solennité, il a rempli le but et c'est ce qu'il fait effectivement. Parent de Lesueur, dont les tableaux ornent la Métropole, il peint aux oreilles ce que celui-ci peint aux yeux.

La Révolution n'a pas empêché les critiques d'exercer leur profession. Dans le « Journal des Spectacles » (juillet 1793-février 1794), dont il fut le fondateur, Boyer-Brun parle de nombreux contemporains et de leurs œuvres. Une intéressante publication, les « Tablettes de Polymnie », consacrée à tout ce qui touchait à l'art musical, parut en 1810, rédigée par le chanteur-compositeur Alexis Garaudé et le compositeur Cambini, et à partir de septembre 1810, par une « Société des Compositeurs ». Ses critiques étaient d'un ton si violemment

personnel que l'on n'en trouvera pas l'équivalent dans la presse musicale française jusqu'à la venue des frères Escudier. Les « Tablettes » ont publié un article dur et injuste sur Spontini et sa *Vestale* ; un autre sur Méhul (lors de la reprise de *Joseph* au théâtre Feydeau, le 29 août 1810) « monument curieux d'injustice, d'impéritie et de délire », incita Gossec à faire rayer son nom de la liste des abonnés. Mais généralement, les critiques des « Tablettes » sont assez pertinentes, si l'on se reporte à l'époque.

M. Habeneck est, sous tous les rapports, l'élève le plus distingué qu'ait formé le Conservatoire ; il est sans contredit le violon le plus fort qui soit sorti des classes de cet instrument (Baillot), et il a une tête musicale fortement organisée ; depuis longtemps il conduit l'orchestre des élèves ; cet emploi exige la réunion des deux qualités qui semblent opposées entre elles : beaucoup de chaleur et de sang-froid. M. Habeneck les possède au suprême degré et c'est à son talent précieux qu'on est redevable de cet ensemble parfait qui distingue les symphonies exécutées au Conservatoire (29 avril 1810).

Très bon pronostic pour le futur chef de la Société des Concerts du Conservatoire. Lors de la reprise des *Deux Journées* au théâtre Feydeau (août 1810) : « Cette savante et belle production mit pour jamais M. Cherubini à la première place des compositeurs. » Il fallait avoir du courage pour tenir ce langage élogieux sur un compositeur mis en disgrâce par l'empereur. Sur Beethoven, nous trouvons plusieurs articles très remarquables pour l'époque. Parlant du quatrième exercice des élèves du Conservatoire, les « Tablettes » disent (18 mars 1810) : « L'étonnant succès des symphonies de Beethoven est un exemple pour l'art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de composition qui se forme au Conservatoire. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas les instruments de l'orchestre. Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille, sans parler au cœur. » Signé : A. M.

Les musiciens, et non des moindres, hésitaient encore dans l'appréciation de la seconde manière de Beethoven. Un génie comme le jeune Weber, cherchant le chemin du romantisme, se révèle incapable de saisir la grandeur

du nouveau style de Beethoven et il écrit dans son fragment d'un *Voyage musical* (« Morgenblatt », Stuttgart, 27 décembre 1805) :

Il n'est plus question de clarté, de netteté, de tenue, de passion comme du temps de Gluck, Haendel et Mozart. Écoutez la recette de la nouvelle symphonie que je viens de recevoir de Vienne et jugez-en. Premièrement un mouvement lent, plein d'idées courtes qui n'ont aucune liaison entre elles. A chaque quart d'heure trois ou quatre notes. On attend; puis un coup sourd de timbales suivi d'un mystérieux trémolo d'altos, tout cela embelli par une portion congrue de pauses et de tenues. Enfin, lorsque les auditeurs après une longue attention désespèrent d'entendre l'*allegro*, un mouvement furibond se déchaîne dans lequel il y a cela de particulier, que le thème principal fait défaut (*II^e Symphonie*). Je me voyais devenir un grand compositeur dans le genre nouveau, c'est-à-dire fou.

Et le 21 mai 1810, Weber écrit au compositeur suisse Nägeli, également hostile à Beethoven :

Je diffère trop de Beethoven dans mes vues pour me rencontrer avec lui. Le don de l'invention, si ardent et presque incroyable qu'il soit, est accompagné de tant de confusion dans l'ordonnance de ses idées que je préfère de beaucoup ses premières compositions. Les dernières représentent pour moi un inextricable chaos.

Beethoven d'ailleurs n'avait pas une bonne opinion de Weber : l'ouverture d'*Euryanthe* « n'est qu'un amas de septièmes diminuées ». Très admiré de Beethoven, Cherubini, lui aussi, juge sévèrement les idées et les techniques révolutionnaires du maître viennois. Le correspondant de Weber, Nägeli, non seulement s'est montré peu indulgent envers Beethoven, mais, dans son *Répertoire des clavecinistes*, il a publié, en 1803, les deux *Sonates* op. 31 en insérant dans la première quatre mesures de son cru. Rappelons aussi que le compositeur et musicographe K. Spazier, dans son journal leipzigois, « *Zeitschrift für die elegante Welt* », écrit à propos de la *II^e Symphonie* : « Un monstre mal dégrossi, un dragon frappé, qui se débat, indomptable, et ne veut pas mourir, et, perdant tout son sang, au finale encore, avec sa queue étirée, se raidit et frappe furieusement autour de lui. »

Dans le numéro du 20 mars 1811, nous lisons, tou-

jours à propos de la *II^e Symphonie* exécutée au Conservatoire :

Cet auteur souvent bizarre et baroque, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle, tantôt il rampe dans les sentiers rocailleux. Après avoir pénétré l'âme d'une douce mélancolie, il la déchire aussitôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir enfermer ensemble des colombes et des crocodiles.

Le ton se réchauffe le 20 mai 1811; parlant des dixième et onzième exercices du Conservatoire, il dit :

Beethoven, doué d'un génie gigantesque, d'une verve brûlante, d'une imagination pittoresque, dédaigna ces vaines difficultés auxquelles il se croyait supérieur. Il prit le vol audacieux de l'aigle et franchit avec impétuosité tout ce qui s'opposait à sa marche rapide. Il se crut assez grand pour se créer une école qui lui fut particulière et quel que soit le danger auquel s'exposent les jeunes compositeurs qui ont adopté cette école avec un enthousiasme qui tient de la frénésie, je suis forcé d'avouer que la plupart des ouvrages de Beethoven ont un cachet grandiose, original, qui émeut vivement l'âme des auditeurs. La *Symphonie en mi bémol* qu'on a exécutée dans ce X^e concert est la plus belle qu'il ait composée; excepté quelques germanismes un peu durs dans lesquels la force de l'habitude l'a entraîné, tout le reste offre un plan sage et correct, quoique rempli de véhémence; de gracieux épisodes se rattachent avec art aux idées principales et ses phrases de chant ont une fraîcheur de coloris qui leur appartient en propre.

Tout le monde ne se contentait pas de jugements aussi inoffensifs que ceux de MM. Rabbe et Vielh de Boisjoslin qui écrivaient que « Beethoven, célèbre compositeur allemand, passe pour le fils naturel de Guillaume II. On a de lui de charmantes compositions parmi lesquelles les amateurs ont surtout distingué ses quintettes ».

Pour comprendre certains griefs ou barguignages des « Tablettes », nous devons tenir compte de l'opinion générale en Europe; pourtant les « Tablettes » étaient plus avancées que la presse allemande. Trente ans plus tard, Chopin dit à Delacroix que Beethoven est « obscur, semble manquer d'unité et qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart, jamais ! ». Le diplomate et critique musical russe Oulybychev, rédacteur du « Journal de Saint-Pétersbourg », fanatique de Mozart, dans sa *Nouvelle*

Biographie de Mozart (1844), porte un jugement défavorable sur Beethoven, qu'il aggrave dans son ouvrage intitulé *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (1857) : « Beethoven a cru devoir suspendre l'*habeas corpus* de la musique en la dépouillant de tout ce qui pouvait ressembler à de la mélodie, à de l'harmonie et à un rythme quelconque. » Que dire alors de Spohr qui, après avoir dirigé, lors de l'inauguration du monument de Beethoven à Bonn, la IX^e *Symphonie*, écrit dans son *Autobiographie* que le dernier mouvement « est tellement monstrueux et sans goût dans sa conception scolaire que je ne peux pas comprendre qu'un génie comme Beethoven ait été capable de le coucher sur le papier. Je trouve ici une nouvelle preuve que Beethoven a manqué de formation esthétique et du sens de la beauté ».

En somme, ce sont encore et toujours Mozart et Haydn qui, par l'entremise de leurs fidèles, luttent contre Beethoven. Après avoir oublié Bach, ils ne cèdent le terrain que pas à pas devant l'auteur de l'*Eroica* ; au théâtre lyrique, le maître salzbourgeois a déjà été vaincu par son « fils » Gioacchino Rossini.

Le compte rendu de la *Symphonie Jupiter*, dans les « Tablettes », retient l'attention par ses coups de patte à l'adresse du public :

Elle offre de très belles richesses harmoniques, les effets en sont compliqués si savamment que ce n'est qu'avec une attention fatigante qu'on parvient à suivre et à concevoir les détails de l'orchestre et à se former une idée des masses de tableaux que le compositeur a voulu peindre. La fugue à quatre sujets qui termine cette symphonie n'est comprise que par un très petit nombre de connaisseurs, mais le public qui veut passer pour tel, l'applaudit avec d'autant plus de fureur qu'il n'y a absolument rien compris.

Des snobs, il y en avait alors comme il y en aura toujours.

En 1827, le Belge Joseph Fétis, professeur de composition et fondateur de la musicologie moderne, commence à publier la « Revue musicale » dont il est le principal et presque unique collaborateur. (Il travailla aussi au « Temps » et au « National ».) Cette année 1827, celle de la réintégration des trois grands maîtres de la critique philosophique, historique et littéraire : Cousin, Guizot et Villemain, devait inspirer aussi Fétis. Pour-

tant, la critique n'est pas sa faculté maîtresse. S'il fait l'éloge de Beethoven et de Rossini, il ne comprend rien au romantisme. Ses embarras financiers, dont Chopin parle dans ses lettres, l'auraient-ils empêché de préserver l'indépendance de son jugement ? Berlioz l'a attaqué dans une violente diatribe (« Le Corsaire », 4 avril 1828). Après la mort de Fétis, Reyer écrit : « On a reproché à M. Fétis, avec une justesse de raison que je ne vais point examiner, de n'avoir pas toujours été guidé par la conviction la plus sincère dans les appréciations de ses critiques. » (*Notes sur la musique*, Paris, 1875.) De toute façon, en Fétis le critique n'était pas à la hauteur du théoricien. Nous avons vu que l'inventeur de l'ordre omnitonique n'a relevé ni chez Liszt ni chez Wagner, pas même chez Chopin, l'application de sa théorie. La revue de Fétis fusionna en 1835 avec la « Gazette musicale » de Schlesinger, sous le nom de « Revue et Gazette musicale », groupant dans sa rédaction Adam, Anders, Berlioz, Castil-Blaze, Dumas père, Liszt, Mainzer, Monnaï, d'Ortigue, Stephen de la Madelaine et d'autres. On voit Wagner exalter dans cette revue *la Reine de Chypre* de Halévy en quatre longs articles (janvier-mai 1841). Le seul point peut-être sur lequel il soit d'accord avec Berlioz, Liszt et Cherubini, c'est qu'il tient Halévy pour un grand maître. Pourtant on reste perplexe en lisant ces lignes de Wagner : « Ce fut avec un étonnement plein de bonheur et à sa grande édification que l'Allemand a reconnu dans cette création (*la Juive*), qui renferme d'ailleurs toutes les qualités qui distinguent l'école française, les traces les plus frappantes et les plus glorieuses du génie de Beethoven et en quelque sorte la quintessence de l'école allemande. Le style d'Halévy donne une puissante indication sur les facultés musicales des Allemands. »

Ne faut-il pas penser que Maurice Schlesinger, qui tira Wagner de la prison pour dettes de la rue de Clichy et fut l'éditeur des arrangements par ledit Wagner des opéras d'Halévy, a été pour quelque chose dans ce curieux rapprochement de Beethoven et de Halévy ?

En 1833, l'éditeur Heugel fonda la revue musicale « Le Ménestrel » qui dura jusqu'en 1940.

L'époque romantique ouvre un nouveau chapitre

de la critique. Elle devint un art de choix. A la lignée de Diderot-Stendhal appartient Berlioz, le plus grand critique du romantisme européen, puissamment subjectif et individualiste. Il débute en 1823 dans « Le Corsaire » où il prend parti pour ses deux maîtres admirés Gluck et Spontini, contre Rossini. Au « Correspondant », transformé sous le titre de « Revue européenne », il envoie, de Rome en 1832, la *Lettre d'un enthousiaste sur l'état de la musique en Italie* ; peu après, il collabore au « Rénovateur », quotidien légitimiste (1832-35), à la « Gazette musicale » (1835) et la même année, il devient critique du « Journal des débats » appartenant à la toute-puissante dynastie des Bertin ; il y restera trente années, d'abord chroniqueur des concerts, puis, après Jules Janin, de l'opéra et de l'opéra-comique, (le Théâtre Italien restera le fief de Delécluze). « Le Monde dramatique », « La Chronique de Paris » et d'autres feuilles ont également publié des articles de lui. Le 8 octobre 1863, son dernier feuilleton parut dans les « Débats ». Il était consacré aux *Pêcheurs de perles* de Bizet dont Berlioz avait tout de suite saisi le génie. Tempérament volcanique, incomparable virtuose de la plume, Berlioz est aussi grand dans ses intuitions que dans ses erreurs. Combien les dissertations doctorales et la pesante métaphysique de Wagner, combien les écrits imprégnés de culture aristocratique, mais d'une compétence musicale absolue que Mme d'Agoult publia sous le nom de Liszt, et la prose indigeste de la princesse Wittgenstein portant la même signature pâlisent auprès des phrases héroïques, enthousiastes, verveuses, brillantes de toutes les couleurs et éclatantes de force de Berlioz ! C'est une lecture captivante. Comme il croit en l'art de Gluck et de Spontini ! Et que dire de sa foi robuste en Beethoven ! Nourri de l'esthétique beethovénienne, il est indifférent, ou presque, à l'égard de Mozart. Il avait une affaire personnelle à régler avec Cherubini. Mauvais caractère mais musicien de génie. Ses attaques contre le « gros Rossini » et le « petit polisson Bellini », dont il subit l'influence à son insu, prouvent que son subjectivisme l'empêchait quelquefois de voir clair. La même raison brouille son jugement sur Liszt et sur Wagner. Du reste, l'art polychrome, diatonique et transparent de Berlioz est la négation de la polyphonie touffue de Wagner et du

chromatisme torturé de Liszt. Aussi faut-il examiner ses jugements d'après l'optique de son temps. Malheureusement au milieu de son chemin surgit la belle et néfaste figure de Maria Recio qui l'influença indignement dans son activité critique. Les feuilletons, entrefilets, échos petites fantaisies etc. de Berlioz remplissent une dizaine de volumes, dont quelques-uns ont été réimprimés (*A travers chants, les Soirées de l'orchestre, les Grotesques de la musique, etc.*). La vie musicale sous la Restauration, la monarchie de Juillet et une partie considérable de celle du second Empire, défile devant nous présentée toujours de façon intéressante. Ses articles sur Beethoven ont été réunis en volume. Vu par Berlioz, Beethoven apparaît comme une puissante individualité décrite par une autre, qui se proclame son humble disciple. L'italianisme de Beethoven, élève de Salieri, ne l'intéresse point. Voici le portrait du critique modèle d'après *les Grotesques de la musique* :

Un de nos confrères du feuilleton avait pour principe qu'un critique, jaloux de conserver son impartialité, ne doit jamais voir les pièces dont il est chargé de faire la critique, afin, disait-il, de se soustraire à l'influence du jeu des acteurs. Cette influence en effet s'exerce de trois façons : d'abord en faisant paraître belle ou tout au moins agréable une chose laide et plate, puis en produisant l'impression contraire, c'est-à-dire en détruisant la physionomie d'une œuvre au point de la rendre répugnante, de noble et gracieuse qu'elle est en réalité. Et enfin en ne laissant rien apercevoir de l'ensemble, ni des détails de l'ouvrage, en effaçant tout, en rendant tout insaisissable ou inintelligible. Mais ce qui donnait beaucoup d'originalité à la doctrine de notre confrère, c'est qu'il ne lisait pas non plus les ouvrages dont il avait à parler ; d'abord parce qu'en général les pièces nouvelles ne sont pas imprimées, puis encore parce qu'il ne voulait pas subir l'influence du bon ou du mauvais style de l'auteur. Cette incorruptibilité parfaite l'obligeait à composer des récits incroyables des pièces qu'il n'avait ni vues ni lues et lui faisait émettre de très piquantes opinions sur la musique qu'il n'avait pas entendue.

Caricature, probablement, d'Henry Blaze de Bury.

En 1838, deux jeunes gens du Midi, Marie et Léon Escudier, fondèrent un journal « La France musicale » qui faisait de la propagande pour la musique italienne (plus tard ils devinrent les défenseurs de Verdi), tandis que le journal de Schlesinger servait la cause de l'art allemand.

Ils attaquaient les artistes sans ménagement, avec toute la véhémence de leur tempérament méridional, d'où des incidents qui dégénérèrent en rixe au café Cardinal, rendez-vous des artistes et des journalistes. Ce qu'ils ont écrit, par exemple, à propos de Rosine Stoltz, de sa liaison avec Léon Pillet, directeur de l'Opéra, n'est pas de l'honnête critique, mais un reportage indiscret. Leur journal menait des campagnes bruyantes assorties de propos blessants. Léon dirigeait un commerce de musique incompatible avec sa profession de critique. Très habiles écrivains (Marie a publié plusieurs volumes), mais rarement de bonne foi, audacieux hommes d'affaires mais non pas mauvais musiciens, ils flairaient en Verdi le grand génie alors que, dans son pays, le renom du maître n'était pas encore établi. Pour faire concurrence au « Ménéstrel », chaque numéro de leur journal publiait une romance inédite. Les deux frères se brouillèrent en 1860; Léon fonda un journal « l'Art musical ». Le journal de Marie Escudier cessa de paraître en 1870. Ce fut la « Chronique musicale » de Heulhart qui le remplaça; le ton en était beaucoup plus digne (1873). Sur ces entrefaites, Léon, ayant perdu sa fortune avec la direction de la salle Ventadour, fut obligé de vendre son journal à la maison Girod. Parmi les contemporains de Berlioz, il faut mentionner Castil-Blaze (« Journal des Débats »). Ses critiques sont moins désastreuses que ses ridicules arrangements de chefs-d'œuvre (*Don Juan*, *Freischütz*, etc.). Citons aussi Joseph d'Ortigue, musicologue, spécialiste de la musique d'église, collaborateur de plusieurs quotidiens (« Gazette musicale », « France musicale », « Revue de musique ancienne et moderne »). En 1857, il a publié avec Niedermeyer une revue de musique d'église, « La Maîtrise », qui reparut plus tard sous un autre titre, rédigée par d'Ortigue seul. Romantique pur sang (il a écrit un roman : *la Sainte-Baume*), maniant la plume avec une grande légèreté, il s'enthousiasma, jeune bousinot, pour le *Requiem* de Berlioz, mais voulut ensuite bannir de l'église la musique instrumentale.

Le romantisme a poussé vers la musique des écrivains qui, dans leurs œuvres, ont utilisé une documentation abondante et fantaisiste. Leurs opinions, leurs conceptions n'intéressent pas directement l'évolution

de la critique musicale, mais apportent une importante contribution à l'histoire des idées. Hugo, Stendhal, Balzac, Nerval, Flaubert, etc., sont des chroniqueurs du goût français et européen. Baudelaire a reconnu le génie de Liszt et de Wagner. De même Marcel Proust persuade son ami intime Reynaldo Hahn « par des efforts acharnés, prudents, rusés même, que *Pelléas et Mélisande* n'est pas tout à fait dépourvu de mérite ». (*Correspondance de Proust et de Reynaldo Hahn.*) George Sand et, plus tard, André Gide, se montrent plus ambitieux; ils se présentent comme des critiques musicaux et non comme des hommes de lettres amateurs de musique. Pour se faire une idée de l'autorité de G. Sand en la matière, il suffit de lire son éloge funèbre de Chopin :

Un jour viendra où l'on orchestrera sa musique, sans rien changer à sa partition de piano, et où tout le monde saura que ce génie aussi vaste, aussi complet, aussi savant que celui des plus grands maîtres qu'il s'était assimilés, a gardé une individualité encore plus exquise que celle de Bach, encore plus puissante que celle de Beethoven, encore plus dramatique que celle de Weber. Il est tous trois ensemble et il est encore lui-même, c'est-à-dire plus délicat dans le goût, plus austère dans le grand, plus déchirant dans la douleur. Mozart, seul, lui est supérieur, parce que Mozart en plus a le calme et la santé, par conséquent la plénitude de la vie. (*Histoire de ma vie.*)

Comment cette célèbre romancière pouvait-elle jongler avec des noms qui évoquent la grandeur et choisir aussi mal ses épithètes ? Faute d'une formation musicale pour laquelle pianoter et solfier ne suffisent pas, Bach demeurerait pour elle un monde fermé, incapable qu'elle était de pénétrer le secret d'une fugue dont le contrepoint ouvre des horizons infinis. Dire de Bach qu'il est exquis, c'est dire du peintre du *Jugement dernier*, de la chapelle Sixtine, qu'il est délicieux; de *Polyeucte* ou de *Britannicus* qu'ils marivaudent.

Ce galimatias, auquel il ne manquerait plus que Palestrina et Berlioz, ne trouve qu'une seule explication : la romancière ignorante a recueilli pêle-mêle des propos divers et les a couchés sur le papier, sans même avoir connaissance des maîtres et des œuvres qu'elle critiquait, oubliant le seul émule tragique de Chopin : Schumann.

André Gide semble avoir fait quelques études de

musique, pourtant dans ses écrits musicaux, ce sont les à-côtés, les moments littéraires qui sont les plus intéressants.

Hélas ! la « Revue des Deux Mondes », la première de son temps, choisissait bien mal ses critiques musicaux. Henry Blaze de Bury, qui s'accordait généreusement le titre de baron, y sévissait depuis des années ; sa méchanceté n'avait d'égale que son ignorance. Barbey d'Aurevilly le juge fort justement : « Il a des parents dans la place. Il tient par le mariage à cette « Revue des Deux Mondes » et le népotisme littéraire paraît très simple aux bénits qui s'indignent le plus contre le népotisme papal. Jamais, je crois, Blaze de Bury n'aurait été vu à cette vitrine de la « Revue des Deux Mondes » s'il en avait été réduit à son mérite personnel. » En 1840, au tome I^{er} de cette revue, il accuse Berlioz d'avoir écrasé Palestrina sous la pompe des instruments. S'il avait assisté à ce concert, il eût constaté que Berlioz n'avait pas orchestré Palestrina puisqu'il s'agissait d'une exécution à *cappella*. Le même tome de cette revue contient un compte rendu du festival Berlioz où on lit, au sujet du *Requiem* : « Cette musique des morts peut se vanter au moins d'avoir fait rire aux larmes les vivants... ce pêle-mêle musical, ce tohu-bohu que l'auditoire accueille avec un sourire de persiflage et qu'il salue en sortant d'un bâillement olympien. » Son successeur, le Vénitien Pierre Scudo, musicien et romancier, resta complètement fermé à la musique du XIX^e siècle, ce dont témoigne éloquemment cette citation : « L'esprit ingénieux mais faible de M. Gounod a le malheur d'admirer certaines parties altérées des derniers quatuors de Beethoven, source troublée d'où sont sortis les mauvais musiciens de l'Allemagne moderne, les Liszt, les Wagner, les Schumann, sans omettre Mendelssohn pour certaines parties équivoques de son style. » (5 mars 1862.)

Scudo est mort fou en 1864, ce qui n'est pas surprenant. Puis Blaze de Bury a recommencé ses « critiques » contre la grande trinité romantique.

Sous le second Empire, Pier Angelo Fiorentino, auteur dramatique, se distinguait parmi les critiques musicaux. Il commença sa carrière au « Corsaire ». En 1849 il fut appelé au « Constitutionnel » et rédigea

le feuilleton musical du « Moniteur universel ». On lui reprochait une certaine vénalité. Parmi les plus éminents critiques figurent alors Théophile Gautier (on lui doit de beaux portraits de Berlioz, de Monpou, de la cantatrice M.-C. Falcon, Damoreau, Sontag), Joannès Weber (« Le Temps »), Albert Lhôte (« Le Siècle »), Alexis Azevedo (« L'Opinion nationale ») qui ne pouvait suivre la musique que jusqu'à Rossini, Guy de Charnacé, gendre de Mme d'Agoult, qui mena la campagne antilisztienne et antiwagnérienne dans la presse, Heulhart, fondateur de la « Chronique musicale », qui était critique de « L'Événement », Gustave Chadeuil (« Le Siècle »), Alexis Rostand (« Marseille »), Arthur Pougin qui fut d'abord violoniste et chef d'orchestre, puis abandonna cette activité pour une profession littéraire vaste et multiple : feuilletoniste musical du « Soir » et de « la Tribune du Journal » de 1885 à 1914, critique de « L'Événement », rédacteur en chef du « Ménestrel », directeur musical chez Larousse, directeur du supplément de la *Biographie universelle des musiciens* de Fétis, auteur de nombreux volumes. Écrivain intéressant mais d'une érudition peu sûre.

La création de *Carmen*, le 3 mars 1875, fut un funeste événement pour la critique parisienne; elle fournit une preuve éclatante de sa totale incapacité. On ne peut lire qu'avec pitié les absurdités que messieurs les critiques, honnêtes et bons musiciens, proférèrent sur le plus triomphant chef-d'œuvre du théâtre lyrique; Paul de Saint-Victor (« Le Moniteur ») : « Bizet appartient à cette nouvelle école dont Wagner est l'oracle : le motif est démodé, la mélodie surannée »; Savigny-Lavoix (« L'Illustration ») : « Dans ce pastiche touffu, manque d'ordre, de plan et de clarté »; Oscar Comettant (« Le Siècle ») : « M. Bizet n'a pas encore trouvé sa voie; il atteindra le but, nous l'espérons; mais il lui faudra désapprendre bien des choses pour devenir un compositeur dramatique »; F. Oswald (« Le Gaulois ») : « M. Bizet appartient à l'école du civet sans lièvre »; L. Escudier (« l'Art musical ») : « Cet opéra-comique devrait s'appeler *l'Amour à la castagnette*... Voici longtemps que dure la plaisanterie des apôtres de l'avenir... L'oreille y cherche vainement des chants qui la séduiront. M. Bizet est devenu lourd et souvent confus. »

Ernest Reyer fut le seul à prédire : « Mais *Carmen* n'est pas morte et, à l'Opéra-Comique, on en a bien vu d'autres qui sont revenues d'aussi loin » (« Journal des Débats »).

Ces messieurs qui ont voulu signer la condamnation à mort de l'opéra de Bizet, signèrent en fait leur propre sentence de mort. Un article de Bülow, *Public et Critique* (« Hamburgische Musikzeitung », 1890, n° 22), s'étend longuement sur le cas de *Carmen* : « Avec quelle folie furieuse la critique exécuta ce chef-d'œuvre dont l'appréciation vit s'accorder Wagner et Brahms ! » (deux ennemis mortels aux conceptions diamétralement opposées).

La critique littéraire et celle des arts plastiques comptent alors des noms tels que G. Planche, Barbey d'Aurevilly, l'admirable peintre-écrivain Fromentin, Duranty, les Goncourt, Huysmans, R. de La Sizeranne, les Belges Camille Lemonnier, Octave Maus : personne alors dans la critique musicale ne pourrait rivaliser avec ces excellents esprits.

L'un des meilleurs musicographes français fut A. Julien, fils du musicologue M. B. Jullien ; il succéda à Reyer au « Journal des Débats ». Julien publia une monographie sur Berlioz et une autre sur Wagner. Il n'avait pas le sens de la musique contemporaine et s'intéressait surtout à l'histoire de la vie musicale. Il a publié une importante documentation dans une vingtaine de volumes.

Chez le normalien Romain Rolland, chercheur sincère, écrivain délicat, le critique l'emporte sur le musicologue : sa sensibilité, le bon sens de ses jugements lui valent une place de choix dans les rangs de la critique musicale européenne. Alors que la « Revue wagnérienne » et la campagne d'É. Schuré menaçaient de submerger des talents comme Reyer et d'Indy, un génie tel que Chabrier, pour n'en citer qu'un, Rolland, qui faisait cause commune avec tous les novateurs (excepté Liszt, qu'il ne comprendra que lorsque R. Strauss l'aura initié), réagit avec fermeté. Il écrit à Malwida von Meysenbug, wagnérienne et bas-bleu, à propos du maître de Bayreuth :

Où je l'aime le mieux, c'est dans ses pages purement musicales, ou dans les grandes scènes d'apothéose ou de parade, où la vie complexe des émotions se ramasse en un seul grand sentiment porté sur un large flot musical (fin de *l'Or*

du Rhin, *Walkyrie*, *Crépuscule des dieux*, *Parsifal*, etc.). Quant au peuple, je ne crois pas qu'il ait profit à recevoir les œuvres de Wagner dans leur ensemble. Je sais bien que Wagner prétendait écrire aussi pour le peuple, mais c'est le rêve de tous les artistes et cela ne prouve rien. Il y a des parties dans l'œuvre de Wagner qui pourraient ou devraient être populaires (III^e acte des *Maîtres Chanteurs*, l'amour de Siegmund et Sieglinde). Combien d'autres, non seulement n'ont pas besoin d'être populaires, mais ne doivent pas le devenir. Que voulez-vous que le peuple tire de bon des complications décadentes et malades de la métaphysique du Walhalla ou du désir malsain de Tristan, j'irai même jusqu'à dire des tourments mystico-charnels ? Cela est né d'une élite infectée de subtilités néo-chrétiennes ou néo-bouddhistes, rêves plus ou moins attirants mais qui ont poussé comme poussent d'abondantes mousses sur les arbres malades et pourris. Au nom du ciel, ne donnons pas nos maladies au peuple, tâchons de faire une race plus saine !

Ces graves paroles ne perdront jamais leur actualité...

En 1885, un nouveau critique apparaît dans la « Revue des Deux Mondes », Camille Bellaigue, bon musicien, condisciple de Debussy, pianiste, écrivain agréable. Malheureusement il ne comprenait rien à l'art contemporain et n'avait qu'un seul dieu : Gounod ; il le reconnaît lui-même avec sincérité. Lorsqu'en 1885 le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, présente les *Maîtres Chanteurs*, il écrit : « *Maîtres Chanteurs* ou *Maîtres Bottiers* ? Nous nous y sommes mépris nous-même au moins dans le détail... Le premier acte est le plus terrible, en écoutant cet acte, en le voyant, on sent dans sa plénitude l'ennui wagnérien, l'inexorable ennui, comme disait Bossuet. Ce premier acte en entier est la négation du théâtre. »

Ce qui est grave, c'est que Bellaigue ne trouve rien d'autre dans cette comédie lyrique et se borne à constater (à juste titre, d'ailleurs), que le quintette est traité dans la meilleure manière italienne. Deux ans après, il fait l'éloge de *Lohengrin*. Son jugement sur Chopin manque d'objectivité :

Chopin n'est pas un des plus grands parmi les grands. Il porte en lui les mêmes causes (que sa patrie) de faiblesse et de ruine : des nerfs indomptables et malades, plus d'imagination que de logique, une humeur inégale et le goût de l'amour, du clinquant, du flamboyant, de la fanfreluche et du panache...

La maîtrise et la condensation de soi, la discipline, la sagesse, la volonté libre et toute-puissante dans l'art comme dans la vie : voilà les forces essentielles et les souveraines vertus. Chopin n'est pas de ceux qui les ont possédées. (*Études musicales*, 2^e série.)

La plus ahurissante parmi ses critiques concerne Debussy. Bellaigue n'avait aucune idée de la révolution que *Pelléas* imposait à la musique. Voici ce qu'il écrit le 15 mai 1902 :

Parmi les divers éléments dont se compose toute musique, il en est deux qu'au dire même de ses admirateurs, le musicien de *Pelléas et Mélisande* a délibérément supprimés : l'un est le rythme et l'autre la mélodie. Je crois bien, et ce n'est pas la moindre originalité de M. Debussy, que, le premier entre tous les compositeurs, il a tenu cette gageure, et l'a gagnée, d'écrire une partition entière sans une phrase, que dis-je, sans une mesure de mélodie. Pas plus que la mélodie et le rythme, la musique de *Pelléas et Mélisande* ne vaut ou n'existe par la symphonie, car la symphonie étant développement, n'est possible que là où se trouve quelque chose à développer. Et l'orchestre qui ne sert ni à l'exposition ni à l'élaboration des thèmes formels, ne s'emploie guère davantage à l'alliance de timbres agréables. Sans intérêt pour l'esprit, il est presque toujours sans charme pour l'oreille. L'orchestre de Debussy fait peu de bruit, je l'accorde, mais un vilain petit bruit... Aucun n'est mieux qualifié que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* pour présider à la décomposition de notre art. Tout se perd et rien ne se crée dans la musique de Debussy. Un tel art est malsain et malfaisant.

Cette violente diatribe qui faisait rire les pelléastres de Jean Lorrain était bien franche. Bellaigue ne comprenait rien à Debussy ni à Ravel dont il jugeait en ces termes *l'Heure espagnole*, dans la « Revue des Deux Mondes » du 1^{er} juillet 1911 :

En vérité, du lyrisme ou du comique, je ne sais trop qui fait ici le plus défaut. Mais ce qui ne s'y trouve pas et cela, pour le coup, je le sais bien, c'est l'entrain, la verve et l'allégresse, la franchise, le naturel et la liberté. Ici tout se contraint, se restreint sans que rien se détende et se déploie. Quelle parcimonie ou plutôt quelle misère ! Pas une couleur, pas une ligne, des pointes et comme des hachures ou des piqûres sonores. Aucune tenue et nulle suite... De mélodie il n'y en a là, proprement dite, aucune. Des harmonies, il n'en est guère que de celles dont on souhaiterait qu'elles ne fussent point !

Un tel étalage de médiocrité est trop triste pour qu'on s'y attarde plus longtemps. Willy (Henry Gauthier-Villars) créa une critique bien parisienne, plus mondaine que musicale, mais toujours « sensationnelle ». Son vrai domaine fut le reportage musical assaisonné de remarques critiques; il y fut aidé par ses « nègres ». Ce descendant du maréchal de Villars a fait les études les plus hétérogènes : histoire, hellénisme, écriture cunéiforme, sciences naturelles, littérature, poésie, journalisme, après avoir signé des ouvrages historiques, des manuels de ferrotypie et de platinotypie; après avoir écrit des sonnets et aiguisé sa plume dans les chroniques tapageuses et les jeunes revues du quartier Latin, il s'adonna à la critique musicale. Il avait un flair, une intuition qui donne quelque valeur à sa raillerie. Il signait « l'Ouvreuse du Cirque d'Été », salle où Lamoureux donnait des concerts avec son orchestre. Comme nous l'avons signalé, Willy fut presque seul dans la critique française à reconnaître la beauté de *l'Après-midi d'un faune*, la portée de son symbolisme :

Exquis tableau orchestral préparant à l'impression générale du poème auquel convient délicieusement cette musique de rêve; ça et là, d'adorables trouvailles d'instrumentation font songer à quelques pages d'un Chabrier sublime qui serait épuré vingt fois (Faune y soit qui mal y pense). Charme griseur de l'imprécis! En de fluides indécisions, une grâce s'estompe hésitante... Hum! Par ce charabia tarabiscoté je cherche à vous faire comprendre que cette œuvre impalpable et subtile, et sans respect pour le ton et plutôt dans un mode qui essaie de contenir toutes les nuances, se prête malaisément à l'analyse (*Notes sans portées par l'Ouvreuse du Cirque d'Été*).

Cependant les journaux « sérieux », excepté « Les Débats », minimisèrent cette première, comme « Le Ménestrel » (« ... les œuvres de MM. Debussy et Ropartz sont intéressantes »), la passèrent sous silence tel « Le Temps », exagérèrent l'influence wagnérienne (« Le Guide musical »), ou encore, tel « Le Journal », déclarèrent ne pas aimer la nouveauté, ce qui n'empêche pas d'en reconnaître la très réelle valeur. « Le Figaro » constate que « de pareilles pièces sont amusantes à écrire, mais nullement à entendre ». Et dans « Le Soleil » (24 décembre 1894), A. Gouillet souligne qu'il n'insiste pas sur ce qu'un faune peut bien faire l'après-midi.

« Mais l'explication que nous en a donnée M. Debussy, m'a semblé bien indigeste et pour quel sujet. »

Signalons, à la fin du XIX^e siècle, un critique très courageux, Louis Destranges, collaborateur de plusieurs journaux, qui attaqua, certes exagérément, cette épidémie sentimentale de « grandes pécheresses » que déclencha Massenet. Emporté par le courant du wagnérisme, Destranges fut irrité par « la victoire facile » de Massenet. Il voulut surtout réagir contre son panégyriste, Eugène de Solenière qui s'écriait : « J'ai la franchise de mes vices. Je ne sais si Massenet est Dieu ou Satan, mais je l'adore, et, s'il était Dalida, je pleurerais de n'avoir plus de cheveux à lui offrir. » (*Massenet, étude critique et documentaire*, Paris, 1897).

Le génie pénétrant, subtil et lumineux de Claude Debussy, dans ses critiques (*M. Croche, antidi-lettante*), analyse toujours avec finesse; quelquefois il voile son émotion par le feu d'artifice d'une gaminerie moqueuse. Citons trois admirables passages, sur Bach, Beethoven et R. Strauss :

On y trouve (dans les cahiers du grand Bach) presque intacte cette arabesque musicale ou plutôt ce principe de l'ornement qui est la base de tous les modes d'art. Les primitifs, Palestrina, Victoria, Lassus, se servirent de cette divine arabesque. Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étaient les frères entrelacs par de résistants contrepoints. Bach, en reprenant l'arabesque, la rendit plus souple, plus fluide et malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître à la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite soit unanime, sollicite l'émotion... On peut remarquer facilement que l'on n'entendait jamais siffler du Bach. Cette gloire buccale n'aurait pas manqué sur le boulevard, à l'heure où sortent les prisonniers de luxe des maisons d'arrêt musicales, il arrive d'entendre allégrement siffler la *Chanson du Printemps* ou la phrase initiale des *Maîtres Chanteurs*.

Les sonates de Beethoven sont très mal écrites pour le piano, elles sont plus exactement, surtout les dernières, des transcriptions d'orchestre, il manque souvent une troisième main que Beethoven entendait certainement, du moins je l'espère. — Les musiciens n'écoutent que la musique écrite

par des mains adroites, jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre *la Symphonie Pastorale*. Il me semble que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. Aussi bien, chez Schumann et Mendelssohn, n'est-elle plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant la IX^e était déjà une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles, en leur donnant les dimensions harmoniques.

Till Eulenspiegel de R. Strauss ressemble à « Une heure de musique nouvelle chez les fous ». Les clarinettes y décrivent des trajectoires éperdues, des trompettes y sont à jamais bouchées et les cors, prévenant un éternuement latent, se dépêchent de leur répondre poliment : A vos souhaits. Une grosse caisse fait des bous bous qui semblent souligner les coups de pied des clowns. On a envie de rire aux éclats ou de hurler à la mort et on s'étonne de retrouver les choses à leur place habituelle, car si les contrebasses soufflaient à travers leur archet, si les trombones frottaient leurs cylindres d'un archet imaginaire et si l'on retrouvait Nikisch (le chef d'orchestre) sur les genoux d'une ouvreuse, il n'y aurait là rien d'extraordinaire. Cela n'empêche nullement que ce morceau ne soit génial par certains côtés et d'abord par sa prodigieuse sûreté orchestrale et le mouvement frénétique qui nous emporte du commencement à la fin et nous oblige à passer par toutes les équipées du héros.

Maurice Ravel fut un champion fanatique de la vérité. Il n'était pas intimement lié avec Debussy, mais quand il vit Pierre Lalo, critique du « Temps » accueillir avec une incompréhension méchante ce chef-d'œuvre qu'est *Iberia*, il ne put se contenir :

Sensations pittoresques, descriptions ou suggestions de paysages, il est curieux que toute une partie de nos musiciens ne semble plus concevoir pour la musique d'autre raison d'être que celle-là qui est bien accessoire, bien superficielle, bien éphémère. Il vient un jour que ces amusettes cessent d'amuser. Qui ? demande Ravel. Les moroses impuissants qui n'ont jamais éprouvé la passion ardente inspirée par des paysages, par ce pittoresque, ceux qui dans l'œuvre ne savent pas découvrir l'expression musicale de cette passion. (*L'art et les hommes à propos des Images de Debussy*, « Cahiers d'aujourd'hui », février 1913.)

Dans les dernières années du siècle, A. Super, critique musical de « L'Univers », se ridiculisa par ses

attaques contre Liszt, Wagner, Saint-Saëns, Massenet. Saint-Saëns riposta. É. Dujardin dirigeait la « Revue wagnérienne » où l'on trouve des noms brillants de la musique et de la littérature. Les compositeurs, Saint-Saëns (antidebussyste), A. Bruneau, Victor Roger, Charles Bordes, Vincent d'Indy (sectaire), Érik Satie, Gabriel Fauré (très compréhensif), Maurice Emmanuel, Florent Schmitt, Louis Aubert, Reynaldo Hahn, Paul Le Flem, Gustave Bret, Gustave Samazeuilh, etc. ont écrit régulièrement des critiques.

Sur n'importe quel sujet, la critique de Dukas est intéressante. Fervent wagnérien, il reste fermé au génie de Verdi, il ne comprend pas *Othello*, le sommet du drame verdien :

On n'a pas, en écoutant, l'impression d'une œuvre originale... Nous osons croire que lorsque le génie latin se réveillera, puisqu'il est — paraît-il — profondément endormi, il se manifestera autrement qu'en relevant les débris de la cuisine italienne de 1850, d'une saveur affadie de procédés wagnériens, en accommodant le mélange à des situations imitées, de plus ou moins loin, d'un drame anglais du temps d'Élisabeth.

Adolphe Boschot, qui collabora à plusieurs journaux, mais surtout à « L'Écho de Paris », a consacré la plus grande partie de son activité au romantisme et surtout à Berlioz. Citons également J.-G. Prod'homme dont l'activité s'oriente cependant vers la musicologie. Le normalien Louis Laloy, savant helléniste et sinologue, luttait pour la musique d'avant-garde, pour Debussy et Stravinsky, tandis que H. Moreno, dans « Le Ménestrel » appelait *le Sacre du printemps* : massacre du printemps. Appartiennent à la même génération Hugues Imbert, Camille Mauclair, Pierre Lalo, Henry Malherbe, Paul Landormy, Jules Combarieu, directeur de la « Revue d'histoire et de critique musicale. » E. Mangeot avait fondé en 1889 « le Monde musical » que son fils A. Mangeot, a continué jusqu'à sa mort (1942); Albert Diot et René Doire, le « Courrier musical » (1898), Jean Mar-nold et Louis Laloy, le « Mercure musical » (1905); Henry Prunières, l'infatigable pionnier de la musique contemporaine et son collaborateur André Cœuroy, la « Revue musicale » (1921), continuée par R. Bernard,

compositeur et critique, puis par R. Masse. Le poète Jean Cocteau, porte-parole du groupe des Six, attaqua Debussy et Ravel « avec cette férocité, propre à la jeunesse ». Il avait pour principe d'en finir au plus vite avec « l'impressionnisme musical » et de mettre la jeunesse en garde contre ce danger. « Maintenant que l'âge me donne le recul et le large, j'écoute dans le calme et j'admire. Salut Debussy! Salut Ravel! Salut Satie! Salut Stravinsky! Salut hautes cimes rejointes par des vallées d'ombres. »

La critique de Cocteau brille par sa concision, par sa précision, tout en étant paradoxale et imagée : « Chopin est un homme, une femme, un oiseau, un piano, une langue vivante et morte, un fantôme qui rassure dans la maison. » (*Annuaire de Chopin*, Vienne, 1956.)

Dans la liste extrêmement riche de la critique actuelle, nous ne pouvons que relever au hasard quelques noms. Le doyen René Dumesnil, critique du « Monde », musicologue, homme de lettres, médecin; sa culture humaniste, son érudition, ses connaissances pratiques, son goût fin et sûr, l'élégance de sa plume lui assurent une place éminente dans la critique européenne; Émile Vuillermoz, polémiste subtil; Jacques Chailley, professeur en Sorbonne, critique, chef d'orchestre, compositeur; V. Jankélévitch, également professeur en Sorbonne, philosophe, spécialiste de l'impressionnisme, dont le lyrisme enthousiaste dissimule une documentation originale; Marc Pincherle remarquable musicologue; Henry Barraud, compositeur, directeur de la chaîne nationale de la Radiodiffusion française, l'un des meilleurs connaisseurs de la musique contemporaine; Roland-Manuel, compositeur, critique, esthéticien; B. Gavoty, J. Bruyr, R. Bernard, ancien directeur de la « Revue musicale », Fred Goldbeck, Claude Rostand, Yves Baudrier, le compositeur Marcel Delannoy, Maurice Imbert, Serge Moreux, B. de Schloezer, Jean Mistler, A. Schaeffner, Gilbert Rouget, A. Hoérée, A. Goléa, R. Siohan, G. Ferchault, M. Philippot, Dorel Handman, P. Schaeffer, apôtre de la musique concrète, le compositeur Pierre Boulez, chef du mouvement d'avant-garde, Hélène Jourdan-Morhange, Marina Scriabine, Lila Maurice-Amour et bien d'autres.

LA CRITIQUE MUSICALE HORS DE FRANCE

ALLEMAGNE

En Allemagne, au XVIII^e siècle, Mattheson, historien, compositeur, théologien, ténor, chef d'orchestre, juriste, diplomate, écrivit la *Critica musica*, c'est-à-dire l'étude approfondie et l'analyse de certaines opinions. A. Scheibe dirigea une revue, « Der critische Musicus » (1737-1740), où il attaqua Bach. L. Ch. Mizler en édita deux « Neu eröffnete musikalische Bibliothek » (comptes rendus des livres et écrits sur la musique, 1736-1754), puis une revue mensuelle « Musikalischer Starstecher » de 1736 à 1740, qui n'eut que sept numéros. Mizler fonda à Leipzig la Société des sciences musicales (Societät der musikalischen Wissenschaften) dont Bach faisait partie. « Der musikalische Patriot » de J. J. Henke ne parut que pendant deux ans à Brunswick (1740-1741). Le théoricien Marpurg, qui avait séjourné à Paris (Choron avait traduit son *Manuel de la basse continue*), dirigeait à Berlin un hebdomadaire « Der critische Musicus an der Spree ». La revue musicale hebdomadaire de J. A. Hiller, « Wöchentliche Nachrichten » (1766-1770), peut être considérée comme le plus ancien périodique musical allemand. Le savant Forkel (Gotha), l'abbé Vogler (Mannheim), Cramer (Hambourg, Copenhague) ont également publié des périodiques. Le compositeur, chef d'orchestre et écrivain J. F. Reichardt, congédié par Frédéric-Guillaume II à cause de ses sympathies pour la révolution française, a publié deux revues critiques, « Musikalisches Wochenblatt » et « Musikalische Monatschrift ». Ses lettres « confidentielles » de Vienne et de Paris, ainsi que ses autres écrits, contiennent de nombreuses remarques sur la musique. En 1798 Breitkopf et Härtel publièrent sous la direction de Fr. Rochlitz à Leipzig « Allgemeine musikalische Zeitung » qui prit rapidement une grande autorité en Allemagne. Par ses correspondants dans le monde entier, il informait ses lecteurs des principaux événements musicaux. Rochlitz était un bon musicien mais un petit

bourgeois borné qui ne digérait la musique de Beethoven que très péniblement. A propos de la création de *Fidelio* au Théâtre de Vienne (numéro du 8 janvier 1802) il déclare :

Si l'on juge tranquillement et sans préjugé, le tout ne brille ni par l'invention ni par la construction. L'ouverture se fonde sur un *adagio* très long qui s'aventure par tous les modes, puis vient un *allegro* en *ut* aussi peu brillant et qui ne tient pas la comparaison avec l'ouverture de *Prométhée*. Dans les numéros de chant, aucune idée neuve, ils sont généralement trop longs, le texte est répété, parfois la caractéristique est datée d'une façon bizarre, ainsi dans le duo du III^e acte en *sol* majeur, après la scène de la reconnaissance. Les chœurs sont sans effet et celui qui exprime la joie des prisonniers respirant l'air libre est manifestement manqué.

Certes, Beethoven remania *Fidelio* pour la reprise de 1816 au Kùrtnerthortheater. Mais ne pas reconnaître dans cette ivresse des prisonniers le délire nostalgique de la liberté des peuples dont le franciscain Euloge Schneider, professeur à l'université de Bonn, avait parlé en présence du jeune Beethoven, cela prouve que la sensibilité faisait défaut au brave Rochlitz. Plus tard, dans le même journal, E. A. T. Hoffmann écrivit des articles intéressants, notamment sur Beethoven. Cette étrange figure du romantisme fantastique, compositeur, chef d'orchestre, juriste, critique et écrivain, forme la transition entre Mozart et Beethoven dont il a reconnu le génie. Inspirateur de Schumann (*Kreisleriana*), prédécesseur de Wagner dans sa conception de l'œuvre d'art intégrale, partant de Herder (poète et compositeur), quoique ses œuvres ne soient que classicisantes, il caractérise exactement le style de Haydn :

L'expression joyeuse d'une âme d'enfant émane des compositions de Haydn. Ses symphonies nous transportent dans des bois dont la verdure s'étend à perte de vue et dans une foule variée, animée; des rondes de gens heureux, adolescents et jeunes filles, dansent devant nos yeux; derrière des buissons d'églantiers, des enfants rieurs prêtent l'oreille, se taquinent, se jettent des fleurs. Haydn conçoit les *Musenlieder* dans la vie humaine d'une manière romantique, il est mesurable, compréhensible pour la majorité.

Au début du XIX^e siècle, l'Allemagne comptait quelques critiques militants dont le plus célèbre,

J. K. F. Rellstab, fut à la fois imprimeur, libraire, compositeur, pianiste et critique pendant longtemps du « Vossischen Zeitung ». Son fils H. F. L. Rellstab, qui lui succéda dans son activité journalistique, eut une carrière tout aussi variée : romancier, artilleur, professeur de mathématiques et d'histoire (Schubert a mis en musique quelques-uns de ses poèmes). Deux écrits satiriques le conduisirent en prison : *Henriette ou la belle cantatrice* (1826), où il tourne en dérision le triomphe d'Henriette Sontag, et une vive polémique avec Spontini. Auteur d'une biographie de Liszt, il collaborait au « Berliner Musikalische Zeitung », au « Neue Berliner Musikzeitung », à la revue « Cecilia ». De 1830 à 1834 il dirigea la revue musicale « Iris im Gebete der Tonkunst ». Le numéro du 5 juillet 1833 contient une diatribe contre Chopin, dont on ne voit pas bien la raison :

Dans la recherche des dissonances qui déchirent l'oreille, des transitions stridentes (« gegrälter Übergänge »), d'odieuses dislocations de la mélodie et du rythme, Chopin est infatigable. Tout ce que retient Chopin, l'excellent comme le pire, est exhumé ici pour produire des effets de la plus bizarre originalité, particulièrement les modes les plus étrangers, les positions dénaturées des accords, les plus récalcitrantes combinaisons des doigtés, mais vraiment il ne vaut pas la peine que je lance si longtemps des philippiques contre les absurdes mazurkas. Si M. Chopin avait soumis ces compositions à un maître, espérons que celui-ci les aurait jetées, foulées aux pieds, ce qu'ici nous voulons faire symboliquement.

A. B. Marx, directeur du « Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung » (1824-1830), emploie des analogies bien romantiques pour caractériser Mozart, il le compare tour à tour à Klopstock, à Sterne, à Jean-Paul, à Wieland et au Tintoret. C'est encore et toujours le mozartisme romantique lancé par E. T. A. Hoffmann et dont le point culminant sera la biographie de Mozart écrite par l'archéologue Jahn, qui attaque, dans son journal « Die Grenzboten », Berlioz et Wagner.

Dans la vie musicale allemande, la « Neue Zeitschrift für Musik » de Schumann (1834), journal militant du romantisme, marque le début d'une ère nouvelle. Au début, Florestan-Eusebius exalte Chopin, Berlioz, Liszt,

pour les blâmer par la suite. En 1844, Fr. Brendel, compagnon d'armes de Liszt, prend la direction de la revue. Le style de Schumann reflète sa personnalité vagabonde, imaginative, fantasque, emphatique, neurasthénique et sentimentale; il prend racine dans le romantisme bourgeois allemand, (cette fois « bürgerliche Romantik » n'a pas un sens péjoratif, mais contraste avec le romantisme héroïque à la française). Son premier article, *Chapeau bas, Messieurs ! un génie* et le dernier, *Nouveaux Chemins* marquaient chacun une découverte : Chopin et Brahms. Le journal de Schumann fut continué sous le titre « Zeitschrift für Musik ».

AUTRICHE

Durant la seconde moitié du siècle, Vienne fut le théâtre d'une violente campagne de presse contre le romantisme, menée par E. Hanslick, critique de la « Presse », puis de la « Neue Freie Presse », professeur de musicologie à l'université de Vienne. Verdi a dit de lui qu'il s'imaginait être le Bismarck de la musique. Après avoir fait des études de musique à Prague chez Tomášek, puis de droit à l'université, il débuta en publiant dans l'« Allgemeine Wiener musikalische Zeitung » onze articles élogieux sur Wagner; il est vrai que celui-ci n'était encore que l'auteur de *Tannhäuser*. Pour le critique de vingt et un ans, Wagner était le plus grand talent parmi les vivants et *Tannhäuser*, éreinté par Schumann, le meilleur opéra des dix dernières années. Mais en 1861, lors de la première de *Lobengrin* à Vienne, compositeur et critique étaient déjà ennemis. Et chaque année le fossé s'élargissait entre Hanslick et les trois grands romantiques. En fait, Hanslick était le thuriféraire de Brahms, qui détestait avec une haine puérile Liszt et Wagner, comme on peut s'en rendre compte par sa correspondance. Un autre porte-parole et biographe de Brahms, camarade de Hanslick, Max Kalbeck, écrivait sur un ton moins coloré, mais plus haineux. Il fut le successeur de Hanslick à la « Neue Freie Presse », relayé par Julius Korngold; ce dernier était déjà d'une autre trempe. Le groupe Brahms-Hanslick rencontra un ennemi implacable en la personne de Hugo Wolf, génial compositeur au destin tragique.

Sachant que, derrière Hanslick, Brahms menait le jeu, il attaqua celui-ci avec une ardeur extraordinaire dans le « Wiener Salonblatt ». Voici ce qu'on peut lire dans le numéro du 27 avril 1884 : « Dans un seul coup de cymbale d'une œuvre de Liszt, il y a plus d'esprit et de sentiment que dans les trois symphonies de Brahms (à ce moment, la *Symphonie en mi mineur* n'était pas encore publiée) et dans ses *Sérénades*. Peut-on comparer Liszt et Brahms, le génie avec l'épigone d'un épigone (Schumann), l'aigle royal avec le roitelet ? » Et dans le même journal, le 5 décembre 1886 : « Nous admirons en M. Brahms le plus grand bluffeur (*Foppmeister*) de notre siècle et de tous les siècles à venir. »

Romain Rolland explique avec une rare justesse l'attitude de Wolf, mais, ne connaissant ni les rapports entre Brahms et Hanslick, ni la correspondance du compositeur, il suppose que Brahms laissa faire :

H. Wolf a critiqué Brahms, ses symphonies, il était blessé par la négligence continuelle de la déclamation dans ses lieder et, en général, il ne pouvait souffrir son manque d'originalité, de force, de joie, de large et abondante vie. Surtout il frappait en lui le chef du parti opposé haineusement à Wagner, à Bruckner, à tous les innovateurs. Car tout ce qu'il y avait à Vienne de rétrograde en musique, tout ce qui dans la critique était ennemi de toute liberté et de tout progrès en art, avait rendu à Brahms le détestable service de se grouper autour de lui et de se réclamer de son nom, et Brahms très supérieur comme artiste, comme homme, à son parti, n'avait pas le courage de le renier.

Wolf était bien renseigné sur les opinions de Brahms que celui-ci répandait partout et notamment dans ses lettres. A Reinthaler il écrivit que le « *Christus* de Liszt apparaît si fabuleusement ennuyeux, idiot (*blöd*) et insensé (*unsinnig*) qu'il ne comprend pas, comment sera réalisée la duperie nécessaire » (décembre 1871). Dix ans après, à Élisabeth Herzogenberg, toujours à propos de *Christus* : « Cette musique est odieuse (*hassenswürdig*) et elle va disparaître, muette (*klanglos*). »

Depuis 1874 paraît l'« Allgemeine Musikzeitung ». En 1901, Schuster reprit la revue « Die Musik der Klavierlehrer », fondée en 1878 et devenue plus tard « Musikpädagogische Blätter ». Une importante revue d'avant-garde, « Melos » (1920), a pour rédacteur en chef

Mersmann. Parmi les musicologues qui collaborèrent aux journaux, citons Ambros (« Neue Zeitschrift für Musik ») Spitta (« Allgemeine Musikzeitung ») et Kretzschmar (« Grenzbote » « Wochenblatt »); parmi les compositeurs, Richard Strauss surtout. Dans la génération actuelle, H. Stuckenschmidt connaît bien la musique française et la musique contemporaine.

PAYS ANGLO-SAXONS

En Angleterre, les plus anciens témoignages du journalisme musical sont les réflexions de J. Addison sur l'opéra italien (« The Spectator »), bien que Norman Demuth en ait relevé plusieurs chez W. Morley, bachelier d'Oxford et compositeur (Dunstable), chez W. Byrd, le Palestrina anglais (*Reasons for singing*) et chez bien d'autres. Les remarques de Swift sur le *Beggar's Opera* de John Gay méritent une attention toute particulière. Le « Spectator » et le « Guardian » ironisaient sur l'opéra italien, sur Haendel. Lady Irwin, Horace Walpole parlent de la musique dans leur correspondance. Le fameux parallèle de John Byrom sur Haendel et Bononcini s'y classe aussi. Le grand voyageur que fut Charles Burney a écrit un *Essay on musical Criticism*. Au début du XIX^e siècle, presse et critique musicales se développent rapidement en Angleterre. Nous voyons presque à la fois paraître trois périodiques : le « Quarterly Musical Magazine and Review » de R. M. Bacon, l'« Harmonicon » de W. Ayrton et le « Musical World ». Parmi les critiques se distinguent : George Hogarth (beau-père de Dickens) critique du « Times », de l'« Atlas » de 1826; H. Chorley, de l'« Athaeneum », qui se déclarait mécontent de la « vulgarité » des mélodies de Verdi; J. W. Davison, critique du « Times », qui s'est rendu célèbre par son esprit réactionnaire, tenant le même rôle que Hanslick à Vienne. Davison fulmina contre Schumann, Liszt, Wagner, Gounod. Retenons encore « The Musical Times », « The Monthly Musical », « The Chesterian » dirigé par le Français G. Jean-Aubry, « Record ». Plus proches de l'actualité, citons les noms d'Edward Lockspeiser, d'A. H. Fox Strangways, critique musical du « Times », qui de 1921 à 1936 fut le rédacteur en chef de la revue « Music and Letters » et auquel succède Eric

Blom. Ernest Newman, biographe de Liszt et de Wagner, est le critique du « Sunday Times ». Le grand écrivain dramatique Bernard Shaw, auteur du *Parfait Wagnérien*, exalta Wagner et blâma Brahms.

Aux États-Unis, le premier périodique musical, « Dwight's Journal of Music », fut publié par Dwight à Roſten en 1852. Parmi les critiques, citons W. H. Fry, du « New York Tribune », ses successeurs, J. R. G. Hassard et R. Grant White, W. F. Apthorp du « Boston Evening Transcript ». A New York, nous trouvons Ph. Hale, H. Finck, J. Hunekeſ (auteur de plusieurs monographies), Pitts Sanborn, Lawrence Gilman, Olin Dawnes, Virgil Thomson et son successeur au « New York Times », P. H. Lang. Le « Franco-American Musical Society Bulletin » paraît depuis 1925 sous le titre « Pro Musica », sous la direction d'E. Jade et de S. Klein. Le plus amusant exemple de l'esprit réactionnaire qui sévit en certains milieux américains, est l'invective d'E. Robinson qui proclame le *Boléro* de Ravel « la plus insolente monstruosité (*the most insolent monstrosity*) perpétrée à jamais dans l'histoire de la musique » (« The American Mercury », New York, mai 1932).

DANS LES AUTRES PAYS

En Bohême, le compositeur Bedrich Smetana fut également critique; Borocky et Rihocky dirigèrent la revue « Dalibor » (1878). Depuis, un autre groupe important s'est constitué autour de la revue « Der Auftakt » qui paraît sous la direction de E. Steinhard. Nous trouvons en Pologne « Kwartalnik Muzyczny », dirigé d'abord par Opienski, puis par Chybinski et Sikorski, « Musyka » dirigé par Glinſki. En Russie le premier critique tourné vers l'Occident fut V. Stassov. César Cui, compositeur et propagandiste de la musique russe, écrivait non seulement dans la presse de son pays, mais aussi dans la « Revue et Gazette musicale » de Paris. Le compositeur Alexandre Serov fonda une revue « Musique et Théâtre », qui cessa de paraître après dix-sept numéros. La critique et philosophie d'art de Tolſtoï est une négation absurde de toutes les valeurs. Il condamne Beethoven, Baudelaire, Wagner, Manet, etc. Parmi les revues : « Muzikalny Sovremen-

nik » (1915-18) sous le titre « Muzykalnaïa Lietopis » de 1922-26, dirigé par A. Rimsky-Korsakov, « Sovremennaya Muzika » (1924-25, par Belaïev et Sabaneev).

Dans les pays latins : « Gazzetta musicale » (1845, Milan, Ricordi, directeur Salvatore Farino), « Il Mondo artistico » (Milano, 1866), « Gazzetta musicale di Firenze » (1877), « Napoli musicale » (1878), « Gazzetta musicale di Torino » (1879), « La Cronaca musicale » (Pisare, 1897), « Rivista musicale italiana », très importante revue d'une réputation internationale, dirigée par Luigi Torchi, puis par Fausto Torrefranca, « Musica d'oggi » (Ricordi, 1918), « Il pianoforte » (1920), « La Rassegna musicale » de Guido Gatti, « La Cultura musicale ». Parmi les critiques : Biaggi, Torchi, Valle de Paz, G. Gatti, D'Arcaïs, Filippi, A. Della Corte.

En Espagne, les deux revues de Soriano-Fuertes : « Iberia musicale » (1841), « Gaceta musical Barcelonense » (1880), « Revista musical catalana » (1904). Parmi les critiques d'aujourd'hui mentionnons A. Salazar et J. Subirá, remarquables historiens. Au Portugal : « A Aerz musical » (Lisbonne, 1899), A. Gil Cardoso. En Amérique du Sud, il y a de nombreuses revues musicales espagnoles.

Dans les pays scandinaves, en Suède : « Or Nutidens Musikliv » (Stockholm, 1920, T. Norlind); en Norvège : « Nordisk Musikrevue » (Oslo, 1902, Iver Holter); en Finlande : « Finsk Musirerevy » (Helsinki); aux Pays-Bas : « De Muziekbode » (1885), « Sempere Avanti » (Amsterdam, 1899). En Suisse : « Die Schweizerische Musikzeitung » depuis 1861, directeur actuel Willi Schuh, avec un remarquable groupe d'écrivains. En Belgique, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le meilleur critique fut Maurice Kufferath, collaborateur de « L'Indépendance belge » où son successeur fut Ernest Closson. De la même génération le grand musicologue belge Ch. Van den Borren prit la plume du critique. De nombreuses revues musicales paraissent dont « Les Cahiers musicaux », périodique mensuel des Jeunesses musicales de Bruxelles (directeur depuis 1956, Jacques Leduc). En Autriche : « Der Merker » (1913-1923) dirigé par Specht, Batka, Bittner, Karpath, « Musikblätter des Anbruch » (1919, P. Stefan), « Pult und Taktstock » (1923, E. Stein), « Oesterreichische

Muzikzeitschrift ». En Roumanie « Musica (1918, Costin et Georgescu), en Hongrie, « Zenészeti Lapok » (1860), « Abrány Muzsika » (1928). En Yougoslavie « Glarba » (1899).

LE RÔLE DE LA CRITIQUE

L'histoire nous apprend qu'au cours des vicissitudes d'un chef-d'œuvre révolutionnaire, la critique intervient à trois reprises. D'abord surgit l'innovateur. Reflet d'un fragment du public et de la critique, l'avant-garde le soutient avec éclat, pour contrecarrer les conservateurs et les cuistres. La presse militante, bien que dépourvue de vrai sens critique, est pourtant indispensable au progrès des idées. La seconde phase voit la lutte tourner à la polémique, accompagnée de bruyantes manifestations, peut-être même de bagarres. Finalement elle est couronnée par la victoire; le triomphateur veut l'exploiter et la perpétuer. Arrivé à la gloire avec tous les honneurs, il rejette le béret jacobin pour le bicorné académique, livre bataille à de nouveaux émeutiers, au service d'un autre idéal. Il impose — quelquefois à son insu — ses idées de choc, son style; la grande presse fait cause commune avec lui, amplifiée par la propagande verbale. La relève des générations facilite d'étonnantes volte-face. Quand le compositeur a disparu, ses élèves, ses amis convertis — l'apostolat est aujourd'hui lucratif — et ses éditeurs se chargent du maintien de son hégémonie. D'autre part, on voit aussi des œuvres portées aux nues par leur époque, enterrées à jamais, et d'autres ressusciter qui connurent un échec retentissant (*le Barbier de Séville, la Damnation de Faust*).

Quand les armes se sont tues et que les passions s'apaisent, se déroule la troisième phase de l'opération « critique ». La postérité juge l'œuvre à son tour. Ce jugement sera-t-il définitif? L'histoire le dira car celle-ci reflétera aussi son époque. Ce mouvement d'alternance se renouvelle perpétuellement.

La critique réagit aux idéologies, aux aspirations contradictoires de son temps. Elle voudrait faire justice entre les tendances opposées. Si chaque époque contraste

avec celle qui la précède ou lui succède, on trouve toujours des êtres qui se sentent étrangers à leur temps, incapables de s'adapter. Ils observent avec indifférence la révolution dont ils sont témoins. A la complexité de l'art abstrait, ils opposent un refus absolu. L'intégration des dissonances les trouve enfermés dans un académisme stérile. Le labyrinthe sériel électronique ou concret ne leur inspire que le mépris ou la peur : ils ne sortiront jamais de ce dédale. D'autres y trouvent leur affaire. Nombreux sont ceux qui fuient aujourd'hui la décomposition du son, comme, il y a plus de cent ans, certains fuyaient celle de la lumière. Pas de vision définitive, de même qu'il n'y a pas d'ouïe définitive. La nature change toujours, tout est en fluctuation. Ces gens-là se condamnent eux-mêmes. Horace fut le premier qui, dans son *Art poétique*, railla ces dénigreur du présent au profit du passé (*laudator temporis acti*). Bien sûr, battage et tapage, fanfare publicitaire, font reculer bien des gens de goût. Derrière le lancement d'une œuvre se cachent toujours des intérêts pécuniaires : éditeurs, maisons de disques, casinos, municipalités, périodiques ou collaborateurs intéressés de commanditaires invisibles. Il en fut toujours ainsi partout et, de nos jours, encore davantage. L'art est en train de se commercialiser, c'est la caractéristique de notre époque. Raison de plus pour qu'une critique impartiale et compétente essaie de tenir la balance en équilibre, de remettre les choses à leur place, même s'il est épineux de trancher les questions d'une actualité brûlante. Les combats entre coteries, comme celui qui opposa Stravinsky et les dodécaphonistes, en arrivent parfois au point mort; nous songeons au moment où le musicien de *Pulcinella* stupéfia les fanatiques sériels avec son *Canticum sacrum* dédié à saint Marc. Capitulation ? Au contraire, geste hautain, arrogant; s'il le veut, il peut tout faire.

La multiplicité des manifestations musicales embrasse de nos jours un domaine immense. Mais le critique actuel est soumis à d'autres exigences qu'autrefois. Il doit posséder non seulement une connaissance approfondie de la composition mais une culture historique, philosophique, littéraire et artistique. Toutefois un savoir, même encyclopédique, ne lui servira de rien s'il manque de sensibilité et d'intuition.

Le critique doit garder le contact avec l'art de sa génération, déployer le drapeau, même si cet art n'est encore qu'expérimental. Guerroyer contre les ignorants qui se retranchent derrière les grands révolutionnaires d'autrefois, qu'ils ne comprennent pas, et aussi contre les opportunistes qui prétendent à tout prix tout approuver. La critique doit réduire l'écart entre le progrès de l'art et le retard inévitable du public.

L'histoire de la musique n'est que la synthèse des critiques de toutes les époques, modifiée et formulée par la postérité.

Émile HARASZTI.

BIBLIOGRAPHIE

ANDRES, H., *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Heidelberg, 1938.

BATKA, R., et WERNER, H., *H. Wolf Musikalische Kritiken*, Leipzig, 1911.

CALVOCORESSI, D. M., *The Principles and Methods of Musical Criticism*, Oxford, Londres, 1931.

DEAN, W., *Criticism in Grove's Dictionary*, Londres, 1954.

DELLA CORTE, A., *Storia della critica musicale* (sous presse).

DEMUTH, Norman, *An Anthology of Musical Criticism from the XVth to the XXth century*, Londres, 1948.

FALLER, M., *J. F. Reichardt und die Anfänge der musikal. Journalistik*, Kassel, 1929.

FRENCH, R., *Music and Criticism. A Symposium*, Cambridge (Mass.), 1948.

FUCHS, C., *Künstler und Kritiker oder Tonkunst u. Kritik*, Breslau, 1898.

GAUDEFRY-DÉMOMBYNES, J., *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII^e s.*, Paris, 1941.

HELLOUIN, F., *Essai de critique de la critique musicale*, Paris, 1906.

HINZ, W., *Kritik der Musik*, Wolfenbüttel, 1929.

KOLODIN, I., *The Critical Composer : the Musical Writings of Berlioz, Wagner, Schumann...* New York, 1940.

LANGFORD, S., *Musical Criticism*, Londres, 1939.

MACHABEY, A., *Traité de la critique musicale. La doctrine. La méthode, anthologie justificative*, Paris, 1947.

MYERS, Rollo H., *The Possibilities of Musical Criticism*, in *Musical Quarterly*, New York, 1928.

OLIVER, A. R., *The Encyclopedists as Critics of Music*, New York, 1947.

SLONIMSKY, Nicolas, *Lexicon of Musical Invective, Critical Assaults on Composers since Beethoven's Time*, New York, 1953.

STUCKENSCHMIDT, H. H., *Musikkritik* in MGG.

THOMSON, V., *The Art of Judging Music*, New York, 1948.

VAN DER STRÆTEN, E., *Voltaire musicien*, Bruxelles, 1878.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1723 J. S. Bach, cantor de l'église Saint-Thomas de Leipzig.</p> <p>1725 Création du Concert spirituel par Philidor.</p> <p>1732 Naissance de Haydn.</p> <p>1733 Friedemann Bach, organiste à Sainte-Sophie de Dresde.</p>	<p>1720 <i>Acis and Galatea</i>, de Haendel.</p> <p>1721 <i>Les Éléments</i>, de Destouches et Lalande.</p> <p>1722 <i>Ottone</i>, de Haendel.</p> <p>1724 <i>Jules César et Tamerlan</i>, de Haendel.</p> <p>1726 <i>Les Stratagèmes de l'amour</i>, de Destouches.</p> <p>1728 <i>The Beggar's Opera</i>, de John Gay.</p> <p>1733 <i>La Serva padrona</i>, de Pergolèse. <i>Hippolyte et Aricie</i>, de Rameau.</p>	<p>1726 <i>Les Quatre Saisons</i>, de Vivaldi.</p> <p>1728 <i>Le Berger fidèle</i>, cantate de Rameau.</p> <p>1730 <i>Concerts de symphonie</i>, de J. Aubert.</p> <p>1732 <i>Concerti grossi</i> (1^{er} recueil), de Geminiani.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1720 <i>Sonates pour clavecin et violon obligé</i> , de J. S. Bach.		
1721 <i>Concertos brandebourgeois</i> , de J. S. Bach.		1721 <i>Il Teatro alla moda</i> , de Benedetto Marcello (satire).
1722 <i>Le Clavecin bien tempéré</i> , 1 ^{er} livre, de J. S. Bach.		1722 <i>Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels</i> , de Rameau.
1723 <i>Sonates à violon seul et basse</i> , op. 1, de J.-M. Leclair.	1723 <i>La Passion selon Saint Jean et Magnificat</i> , de J. S. Bach.	
1724 <i>II^e Livre de clavecin</i> , de Rameau.	1724 <i>Christ lag in Todesbanden</i> , de J. S. Bach.	
1725 <i>II^e Livre d'Anna Magdalena Bach</i> .		
1727 <i>Sonate per cembalo</i> , d'Azzolino Della Ciaia.		
	1729 <i>La Passion selon Saint Matthieu</i> , de J. S. Bach.	1729 <i>Tentamen novae theoriae musicae</i> , d'Euler.
	1730 <i>Ein feste Burg</i> , de J. S. Bach.	
1731 <i>III^e Livre de clavecin</i> , de Rameau.		1731 <i>The Art of Playing on the Violin</i> , de Geminiani.
		1732 <i>Musicalisches Lexicon</i> , de J. Walther.
1733 <i>Caprices</i> op. 3, de Locatelli.		
1734 <i>Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon</i> , de Mondonville.	1734 <i>Oratorio de Noël</i> , de J. S. Bach.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIBLIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1735 Naissance de Jean Chrétien Bach.	1735 <i>Les Indes galantes</i> , de Rameau. <i>L'Olimpiade</i> , de Per- golèse.	1735 <i>Sinfonie a quattro</i> , d'Albinoni.
	1737 <i>Castor et Pollux</i> , de Rameau. <i>Les Éléments</i> , de J.-F. Rebel (ballet).	1738 <i>Saül et Israël en</i> <i>Égypte</i> , de Haendel.
	1739 <i>Dardanus</i> , de Ra- meau. <i>Susanna</i> , de Haendel.	
	1740 <i>Deidamia</i> , de Haendel.	1740 <i>Six Symphonies</i> <i>dans le goût italien</i> , de Guillemain.
1741 Ph. E. Bach, cla- veciniste officiel de Frédéric II.		1741 <i>Le Messie</i> , de Haendel.
1746 Friedemann Bach, cantor à Notre-Dame de Halle.	1745 <i>Platée</i> , de Rameau.	1746 <i>Judas Macchabée</i> , de Haendel.
	1748 <i>Zaïs</i> , de Rameau.	
	1749 <i>Naïs</i> , de Rameau.	
1750 Mort de J. S. Bach.	1750 Les « tonadillas es- cénicas » d'A. Guer- rero et de L. Misón.	
1752-1754 Une troupe italienne présente à Paris des opéras bouffes (origine de la Querelle des Bouf- fons).	1752 <i>Le Devin du villa- ge</i> , de J.-J. Rousseau.	
	1753 <i>Les Troqueurs</i> , de Dauvergne.	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
	1736 <i>Stabat Mater</i> , de Pergolèse.	1737-1740 La revue « Der critische Musicus », dirigée par A. Scheibe.
1739 <i>Essercizi</i> , de Domenico Scarlatti. <i>Neuf Sonates</i> , de G. B. Pescetti.	1739 <i>Chorals du dogme</i> , de J. S. Bach.	1739 <i>Der vollkommene Kapellmeister</i> , de J. Mattheson.
		1740 <i>Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle</i> , de H. Le Blanc.
1744 <i>Le Clavecin bien tempéré</i> , 2 ^e livre, de J. S. Bach.		1741 <i>Réflexionx sur l'Opéra</i> , de Rémond de Saint-Mard.
1747 <i>Sonate d'intavolatura</i> , de Martini. <i>L'Offrande musicale</i> , de J. S. Bach.		
1749 <i>L'Art de la fugue</i> , de J. S. Bach.	1750 ? <i>Messe en fa majeur</i> , de Haydn.	1750 <i>Démonstration du principe de l'harmonie</i> , de Rameau.
		1753 <i>Le Petit Prophète</i> , de Grimm. <i>Lettre sur la musique française</i> , de Rousseau.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1756 Naissance de Mozart.</p> <p>1757 Mort de D. Scarlatti.</p> <p>1760 Jean Chrétien Bach, organiste à la cathédrale de Milan.</p> <p>1761 Boccherini compose ses premiers quatuors.</p> <p>1762 Jean Chrétien Bach à Londres.</p>	<p>1755 <i>Ninette à la cour</i>, de Favart.</p> <p>1759 <i>Blaise le Savetier</i>, de Philidor. <i>Les Aveux indiscrets</i>, de Monsigny.</p> <p>1760 <i>Le Maître en droit</i>, de Monsigny.</p> <p>1761 <i>On ne s'avise jamais de tout</i>, de Monsigny. <i>Le Maréchal ferrant</i>, de Philidor. <i>Le Jardinier et son seigneur</i>, de Philidor.</p> <p>1762 <i>Annette et Lubin</i>, de Favart. <i>Sancho Pança</i>, de Philidor. <i>Le Roi et le fermier</i>, de Monsigny. <i>Orfeo ed Euridice</i>, de Gluck.</p> <p>1763 <i>Le Milicien</i>, de Duni. <i>Le Bûcheron</i>, de Philidor.</p>	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1754 <i>Douze Sonates</i> , de P. D. Paradisi.		1754 <i>Apologie de la mu- sique française contre M. Rousseau</i> , de Lau- gier. <i>Observations sur notre instinct pour la mu- sique</i> , de Rameau.
1755 1 ^{er} <i>Quatuor</i> , de Haydn.		1755 <i>L'Art du chant</i> , de Bérard.
1757 <i>Six Sonates pour violon</i> , de Francisco Manalt.		1756 <i>Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon</i> , de Leopold Mozart.
		1757 <i>Essai sur la véri- table manière de tou- cher du clavier</i> , de Ph. E. Bach.
		1757-1770-1781 <i>Storia della musica</i> , du Père Martini.
		1761 <i>Principes du vio- lon</i> , de L'Abbé le Fils.
		1762 <i>Llave de la modu- lación y antigüedades de la musica</i> , de Antonio Soler.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1764 Mort de Rameau. Création à Londres des « Bach-Abel- Concerts », par J. C. Bach et Carl Fried- rich Abel.	1764 <i>Rose et Colas</i> , de Monsigny. <i>La Rencontre impré- vue</i> , de Gluck. <i>Le Sorcier</i> , de Philo- dor.	
1765 En Espagne, une ordonnance royale interdit la représen- tation des « autos sa- cramentales ».	1765 <i>L'École de la jeu- nesse</i> , de Duni. <i>La Fée Urgèle</i> , de Duni. <i>Tom Jones</i> , de Philo- dor.	
1767 Mort de Tele- mann.	1766 <i>La Clochette</i> , de Duni. <i>Aline, reine de Gol- conde</i> , de Monsigny.	
	1767 <i>Alceste</i> , de Gluck. <i>Thésée</i> , de Mondon- ville. <i>Ernelinde</i> , de Philo- dor.	
	1768 <i>Le Huron</i> , de Gré- try. <i>La Finta semplice</i> et <i>Bastien et Bas- tienne</i> , de Mozart.	1768 <i>Symphonie</i> n° 49, en fa mineur, dite « <i>La Passione</i> », de Haydn.
1769-1171 Premier voyage en Italie de Mozart.	1769 <i>Le Déserteur</i> , de Monsigny. <i>Lucile</i> , de Grétry. <i>Le Tableau parlant</i> , de Grétry.	Vers 1769 <i>Symphonie</i> n° 39, en sol mineur, de Haydn. <i>Quatuors</i> op. 9, 17 et 20, de Haydn.
	1770 <i>Paride ed Elena</i> , de Gluck. <i>Sylvain</i> , de Grétry.	
	1771 <i>Zémire et Azor</i> , de Grétry. <i>Ascanio in Alba</i> , de Mozart.	1771 <i>La Betulia libera- ta</i> , de Mozart.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1767 <i>An die Freude</i>, de Mozart.</p> <p>vers 1770 <i>Sonate en la bémol majeur</i>, de Haydn. <i>1^{er} Quatuor à cordes</i>, de Mozart.</p> <p>1771 <i>Sonate en ut mineur pour piano</i>, de Haydn.</p>	<p>1771 <i>Requiem</i>, de J. M. Haydn. <i>1^{re} Messe</i> (K. 139), de Mozart.</p>	<p>1767 <i>Dictionnaire de Musique</i>, de J.-J. Rousseau. <i>Histoire générale critique et philologique de la musique</i>, de Blainville.</p> <p>1769-1770 <i>Préface d'Alceste</i>, de Gluck.</p> <p>1771 <i>Allgemeine Theorie der schönen Künste</i>, de J. G. Sulzer.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1772 <i>L'Ami de la maison</i> , de Grétry. <i>Le Faucon</i> , de Monsigny.	1772 <i>Symphonie n° 44</i> , dite « funèbre » et <i>Symphonie n° 45</i> , « les Adieux », de Haydn.
	1773 <i>La Belle Arsène</i> , de Monsigny. <i>Le Magnifique</i> , de Grétry. <i>Alceste</i> , de Schweitzer.	1773 <i>Symphonies en mi bémol et en ut majeur</i> , de Mozart. <i>Die Kindheit Jesu</i> , de J. Christoph Bach. <i>La Résurrection de Lazare</i> , de J. Ch. Fr. Bach.
1774 Friedemann Bach s'installe à Berlin où ses récitals d'orgue font sensation. Publication des <i>Souffrances du jeune Werther</i> , de Goethe.	1774 <i>La Rosière de Salency</i> , de Grétry. <i>Sabinus</i> , de Gossec. <i>Orphée</i> (vers. franç.) de Gluck.	1774 <i>Symphonies en sol mineur et en la majeur</i> , de Mozart. <i>Concerto pour basson</i> , de Mozart. 1774-1775 <i>Il Ritorno di Tobia</i> , oratorio de Haydn.
	1775 <i>La Finta Giardiniera</i> , de Mozart.	1775 <i>Cinq Concertos pour violon</i> , de Mozart.
	1776 <i>Günther von Schwarzburg</i> , de Holzbauer.	1776 <i>Sérénade en ré majeur</i> , dite « Haffner », de Mozart.
	1777 <i>Armide</i> , de Gluck. <i>Félix ou l'enfant trouvé</i> , de Monsigny.	1777 <i>Concerto en mi bémol pour piano</i> , de Mozart.
1778 Mozart à Paris. Inauguration de la Scala de Milan. Publication de <i>Stimmen der Völker</i> , de Herder.	1778 <i>Les Petits Riens</i> , de Mozart (ballet).	1778 <i>Concerto pour flûte et harpe</i> , et <i>Symphonie concertante en mi bémol</i> , de Mozart.
	1779 <i>Aucassin et Nicolette</i> , de Grétry. <i>Iphigénie en Tauride</i> et <i>Écho et Narcisse</i> , de Gluck. Première représentation à Paris du <i>Amadis des Gaules</i> , de Jean Chrétien Bach.	1779 <i>Concerto en mi bémol majeur et Concerto en ré majeur</i> , de Mozart.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1772-1773 1 ^{er} cycle de six <i>Sonates</i> , de Mo- zart.	1772 <i>Messe de sainte Cécile</i> , de Haydn. <i>Salve Regina</i> et <i>Sta- bat Mater</i> , de Haydn.	
1774 <i>Sonates</i> , de Haydn (dédiées au prince Esterhazy).	1774 <i>Messe en fa ma- jeur</i> , de Mozart.	
1776 <i>Divertimento pour sept instruments</i> , de Mozart.		1776 <i>General History of the Science and Prac- tice of Music</i> , de Hawkins. 1776-1789 <i>A General History of Music</i> , de Burney.
1778 2 ^e cycle de six <i>So- nates</i> , de Mozart.	1779 <i>Messe du Cou- ronnement</i> , de Mozart.	1779 <i>Observations sur la musique</i> , de Michel de Chabanon. <i>L'Expression musicale mise au rang des chi- mères</i> , de Boyé. <i>La Música</i> , de Iriarte.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1780 Artaria, éditeur viennois, commence la publication de l'œuvre de Haydn.	1780 <i>Carmen saeculare</i> , de Philidor. <i>Zaïde</i> , de Mozart.	1780 <i>Symphonie « la Chasse »</i> , de Haydn. <i>Quatre Sinfonie</i> , de Ph. E. Bach.
1782 Arrivée de Viotti à Paris. Mort de Jean Chré- tien Bach.	1781 <i>Idomeneo, Re di Creta</i> , de Mozart. <i>Iphigénie en Tauride</i> , de Piccinni.	1781 <i>Gran Partita</i> , de Mozart.
	1782 <i>L'Enlèvement au sérail</i> , de Mozart.	1782 <i>Symphonie</i> , dite « Haffner », de Mo- zart.
1784 Mort de Friede- mann Bach. Première exécution, en France, de la <i>Sym- phonie « les Adieux »</i> , de Haydn, au Concert spirituel.	1783 <i>La Caravane du Caire</i> , de Grétry. <i>Les Danaïdes</i> , de Sa- lieri.	1783 <i>Symphonie en ut majeur</i> , dite « de Linz », de Mozart.
	1784 <i>Richard Cœur de Lion</i> , de Grétry. <i>L'Épreuve villageoise</i> , de Grétry.	1785-1786 Les six <i>Sym- phonies parisiennes</i> , de Haydn. 1785 <i>Concerto en ré mi- neur et Ode funèbre</i> , de Mozart.
1787 Publication du <i>Faust</i> , de Goethe.	1786 <i>Nina ou la Folle par amour</i> , de Dalay- rac. <i>Le Directeur de thé- âtre et les Noces de Figaro</i> , de Mozart.	1786 <i>Concerto en ut mi- neur et Symphonie en ré majeur</i> , dite « de Prague », de Mozart. <i>Symphonie « la Reine »</i> , de Haydn.
1788 Mort de Ph. E. Bach.	1787 <i>La Belle Esclave</i> , de Philidor. <i>Don Giovanni</i> , de Mozart.	1787 <i>Petite Musique de nuît</i> , de Mozart.
		1788 <i>Symphonie « Ju- piter »</i> , de Mozart. <i>Adagio et fugue en ut mineur</i> , de Mozart. <i>Concerto en ré</i> , dit « du Couronnement », de Mozart. <i>Symphonie d'Oxford</i> de Haydn.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
		1780 <i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> , de J.-B. de Laborde.
1781 Six <i>Quatuors russes</i> , de Haydn. Six <i>Sonates pour piano et violon</i> , de Mozart.		
1782-1785 Six <i>Quatuors</i> , dédiés à Haydn, de Mozart.	1782-1783 <i>Messe en ut mineur</i> , de Mozart.	1782 <i>Traité des Agréments de la musique</i> , de Tartini.
1783 <i>Duos pour violon et alto</i> , de Mozart. Trois <i>Sonates</i> , de Méhul.		1783-1788 <i>Le Rivoluzione del teatro musicale italiano</i> , du P. Esteban Arteaga.
1784 <i>Quintette en mi bémol</i> et <i>Sonate en ut mineur</i> , de Mozart.	1784 <i>O Salutaris</i> à trois voix, de Gossec.	1784 <i>Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum</i> , de Gerbert.
1785-1795 Les <i>Trios</i> , de Haydn. 1785 <i>Quatuor en ut majeur</i> , de Mozart.		
	1786 <i>Te Deum</i> , de Philidor.	
1787 <i>Quintette en sol mineur</i> et <i>Rondo en la mineur</i> , de Mozart.		
1788 <i>Trios en ut majeur et en mi majeur</i> , de Mozart. <i>Sonate en fa majeur</i> et <i>Trio en mi bémol</i> , de Mozart. Trois <i>Sonates</i> (2 ^e recueil), de Méhul.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1789 <i>Raoul Barbe-Bleue</i> , de Grétry.	1789 <i>Concerto en la ma- jeur</i> , de Mozart.
1790-1795 Haydn à Londres.	1790 <i>Così fan tutte</i> , de Mozart.	1790-1795 Les douze <i>Symphonies londoniennes</i> , de Haydn.
1791 Disparition du Concert spirituel. 5 décembre : mort de Mozart.	1791 <i>La Flûte enchantée</i> et <i>la Clémence de Ti- tus</i> , de Mozart. <i>Lodoïska</i> , de Cheru- bini.	1791 <i>Six Danses alle- mandes</i> et <i>Concerto en si bémol</i> , de Mozart.
1792 Beethoven à Vienne.	1792 <i>Le Mariage secret</i> , de Cimarosa.	1793 <i>Symphonie en mi bémol majeur</i> , de Haydn.
1795 Fondation du Con- servatoire de Paris.	1795 ? <i>Orfeo</i> , de Haydn. 1796 <i>Das unterbrochene Opferfest</i> , de Peter von Winter. <i>Juliette et Romeo</i> , de Zingarelli. 1797 <i>La Famille suisse</i> , de Boieldieu. <i>Médée</i> , de Cherubini. <i>Doktor Faust</i> , d'Ig- naz Walter. <i>Le Jeune Henri</i> , de Méhul. 1798 <i>Das Labyrinth</i> , de Peter von Winter. 1800 <i>Lodoïska</i> , de Mayr <i>Les Deux Journées</i> , de Cherubini. <i>Das Waldmädchen</i> , de Weber.	1798 <i>La Création</i> , de Haydn. 1799 1 ^{re} <i>Symphonie, en ut</i> , de Beethoven. 1800 1 ^{er} <i>Concerto en ut mineur</i> , de Beethoven

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1789 <i>Sonate en ré majeur, Quintette en la majeur, Quatuor en ré majeur</i> , de Mozart.		
1791 <i>Adagio et Rondo</i> , de Mozart.	1791 <i>Requiem</i> , de Mozart.	1791 <i>Essai sur l'art de jouer le violon</i> , de Galeazzi. <i>Dictionnaire historico-biographique des compositeurs</i> , de Gerbert.
		1792 <i>Allgemeine Literatur der Musik</i> , de J. N. Forkel.
1797 <i>Les Incroyables et les Merveilleuses</i> , de Gervais - François Couperin. <i>Sonate en ut mineur</i> , dite « Pathétique », de Beethoven.	*	1797 <i>Mémoires, ou Essais sur la musique</i> , de Grétry.
		1798 Fondation à Leipzig par Breitkopf et Härtel de l'« Allgemeine musikalische Zeitung ».
1800 <i>Vingt-Quatre Caprices pour violon seul</i> , de Niccolò Paganini.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1809 Mort de Haydn.	1801 <i>Le Caire de Bagdad</i> , de Boieldieu. <i>Ginevra di Scozia</i> , de Mayr. <i>Prométhée</i> , corédrame de Vigano, mis en musique par Beethoven (Vienne).	1801 <i>Les Saisons</i> , de Haydn.
	1802 <i>Alonso et Cora</i> , de Mayr.	
	1803 <i>Peter Schmall und seine Nachbarn</i> , de Weber. <i>Ossian ou les Bardes</i> , de Lesueur. <i>Ma Tante Aurore</i> , de Boieldieu. <i>Anacréon</i> , de Cherubini.	1803 <i>Le Christ au Mont des Oliviers</i> , de Beethoven.
	1805 <i>Fidelio</i> (1 ^{re} version), de Beethoven. <i>L'Erreur d'un moment</i> , d'Auber.	1804 <i>Concerto en sol majeur</i> pour piano, de Beethoven. <i>III^e Symphonie</i> , dite « héroïque », de Beethoven. <i>Coriolan</i> , ouverture de Beethoven.
	1807 <i>La Vestale</i> , de Spontini. <i>Joseph</i> , de Méhul.	1806 <i>Concerto en ré majeur</i> pour violon, de Beethoven.
	1808 <i>Les Voitures versées</i> , de Boieldieu. <i>Les Amours d'Antoine et Cléopâtre</i> , de R. Kreutzer (ballet).	1808 V ^e et VI ^e Symphonies, de Beethoven. <i>Fantaisie en ut majeur</i> , de Beethoven.
	1809 <i>Fernand Cortez</i> , de Spontini.	1809 <i>Concerto en mi bémol majeur</i> , dit « l'Empereur », de Beethoven.
	1810 <i>Silvana</i> , de Weber. <i>Cendrillon</i> , de Nicolo.	1810 <i>Egmont</i> , de Beethoven.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1801 <i>Six Quatuors</i> op. 18, de Beethoven.		
1802 <i>Sonate</i> , dite « clair de lune », de Beetho- ven.		1802 <i>J. S. Bach</i> , de Forkel.
1803 <i>Sonate</i> « à Kreut- zer », de Beethoven.		
1804 <i>Sonate</i> , dite « Ap- passionata », de Bee- thoven.		1804 <i>Principes d'accom- pagnement des écoles d'Italie</i> , de Choron.
1806 <i>Trois Quatuors</i> op. 59, de Beethoven.	1807 <i>Messe en ut ma- jeur</i> , de Beethoven.	1806 Collection générale des Œuvres clas- siques, de Choron.
1809 <i>Sonate en mi bémol</i> pour piano, de Bee- thoven.	1809 <i>Messe de sainte Cé- cile</i> , de Cherubini.	
1810 <i>Deux Sonates</i> , de Boëly.		1810 Début de la pu- blication des « Ta- blettes de Polymnie ».

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	<p>1810 <i>Le Contrat de mariage</i>, de Rossini. <i>Persée et Andromède</i>, de Méhul (ballet). <i>L'Enlèvement des Sabines</i>, de Berton (ballet).</p> <p>1811 <i>Abu Hassan</i>, de Weber. <i>Le Billet de loterie</i>, de Nicolo.</p> <p>1812 <i>L'Échelle de soie</i>, de Rossini. <i>Jean de Paris</i>, de Boieldieu. <i>Jean de Couvin</i>, d'Auber. <i>La Pierre de touche</i>, de Rossini.</p>	<p>1811 <i>Concerto en ré</i> pour violon, de Paganini.</p> <p>1812 VII^e et VIII^e <i>Symphonies</i>, de Beethoven.</p>
1813 Naissances de Verdi, de Wagner et de Dargomyjsky.	<p>1813 <i>L'Italienne à Alger</i>, de Rossini. <i>Tancrède</i>, de Rossini. <i>Médée</i>, de Mayr. <i>Les Abencérages</i>, de Cherubini.</p>	
1814 <i>Kreisleriana</i> , de Hoffmann.	<p>1814 <i>Le Turc en Italie</i>, de Rossini. <i>Jeannot et Colin</i>, de Nicolo. <i>Joconde</i>, de Nicolo.</p>	
	<p>1815 <i>Élisabeth, reine d'Angleterre</i>, de Rossini.</p> <p>1816 <i>Ondine</i>, de E.T.A. Hoffmann. <i>Le Barbier de Séville</i>, de Rossini. <i>Faust</i>, de Spohr. <i>Othello</i>, de Rossini.</p>	<p>1815 <i>Symphonie tragique</i>, de Schubert.</p> <p>1816 IV^e <i>Symphonie en ut mineur</i>, de Schubert.</p>
1817 Fondation par Choron de l'Institution royale de musique classique et religieuse.	<p>1817 <i>Cendrillon</i>, de Rossini. <i>La Pie voleuse</i>, de Rossini. <i>La Clochette</i>, de Hérolf.</p>	1817 V ^e <i>Symphonie</i> , de Schubert.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1811 <i>Hagars Klage</i>, de Schubert (écrit à quatorze ans). <i>Trio</i>, dit « à l'Archiduc », de Beethoven.</p> <p>1813 <i>Quatuor en mi bémol</i>, de Schubert.</p> <p>1814 <i>Marguerite au rouet</i>, de Schubert.</p> <p>1815 <i>Le Roi des aulnes</i>, de Schubert. 1815-1822 Cinq dernières <i>Sonates</i> pour piano, de Beethoven.</p> <p>1816 <i>A la Bien-aimée lointaine</i>, de Beethoven.</p> <p>1817 <i>Sonates en la majeur et en la mineur</i>, de Schubert.</p>	<p>1813 <i>Messe des vivants</i>, de Gossec.</p> <p>1815 <i>Messe en sol</i>, de Schubert.</p> <p>1816 <i>Requiem</i>, de Cherubini.</p>	<p>1817 <i>Vie de Haydn et de Mozart</i>, de Stendhal.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1818 <i>Le Monde comme volonté et comme re- présentation</i> , de Scho- penhauer.	1818 <i>Mose in Egitto</i> , de Rossini. <i>Enrico, conte di Bor- gogna</i> , de Donizetti. <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , de Boieldieu.	
1820 L'Opéra de Paris, situé rue de Richelieu, est rasé à la suite de l'assassinat du duc de Berry.	1819 <i>La Dame du lac</i> , de Rossini. <i>Die Zwillingenbrüder</i> , de Schubert.	
	1821 <i>Le Freischütz</i> , de Weber. <i>Le Maître de chapelle</i> , de Paer. <i>Emma</i> , d'Auber.	
1822 Publication du <i>Chat Murr</i> , d'Hoff- mann.	1822 <i>Le Solitaire</i> , de Ca- rafa. <i>Zoraida di Granata et la Zingara</i> , de Doni- zetti. <i>Alfonso et Estrella</i> , de Schubert. <i>La Fuite du roi Bela</i> , de Ruzitska.	1822 <i>VIII^e Symphonie en si mineur</i> , dite « Inachevée », de Schubert.
1823 Rossini arrive à Paris où il prend la direction du Théâtre- Italien.	1823 <i>Euryanthe</i> , de We- ber. <i>Jessonda</i> , de Spohr. <i>La Neige</i> , d'Auber. <i>Semiramis</i> , de Ros- sini. <i>Rosamunde</i> , de Schu- bert (ballet).	1823 <i>IX^e Symphonie</i> , de Beethoven.
	1824 <i>Il Crociato in Egitto</i> , de Meyerbeer. <i>Le Concert à la cour</i> , d'Auber. <i>Lulu</i> , de Kuhlau.	1824 <i>I^{re} Symphonie en ut mineur</i> , de Men- delssohn.
	1825 <i>Le Maçon</i> , d'Au- ber. <i>La Dame blanche</i> , de Boieldieu.	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1819 <i>Quintette en la majeur « la Truite »</i>, de Schubert.</p> <p>1820 <i>Quartettsatz</i>, de Schubert.</p> <p>1822 <i>Sextuor</i>, de Mendelssohn.</p> <p>1823 <i>La Belle Meunière</i>, de Schubert. <i>Trente-trois Variations sur une valse de Diabelli</i>, de Beethoven.</p> <p>1824 <i>Octuor et Quatuor en la mineur</i>, de Schubert.</p> <p>1824-1826 <i>Cinq derniers Quatuors</i>, de Beethoven.</p> <p>1825 <i>Octuor pour cordes</i>, de Mendelssohn. <i>Sonates en la majeur et en la mineur</i>, de Schubert.</p>	<p>1819-1822 <i>Messe en la bémol majeur</i>, de Schubert.</p> <p>1823 <i>Missa solennis en ré</i>, de Beethoven.</p>	<p>1823 <i>Vie de Rossini</i>, de Stendhal.</p> <p>1823-1827 <i>Mémoires</i>, de Da Ponte.</p> <p>1824 <i>Traité de haute composition musicale</i>, d'Anton Reicha.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1825 <i>Don Sanche ou le Château d'amour</i> , de Liszt.	
1826 Meyerbeer s'installe à Paris. Mort de Weber.	1826 <i>Obéron</i> , de Weber. <i>Marie</i> , de Hérold.	1826 <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> , de Mendelssohn. 1826-1827 <i>Ouverture des Francs-Juges</i> , de Berlioz.
1827 Mort de Beethoven.	1827 <i>Le Pirate</i> , de Bellini. <i>Moïse</i> , de Rossini (version française). <i>Masaniello</i> , de Carafa. 1827-1828 <i>Le Comte de Gleichen</i> , de Schubert.	1827 <i>III^e Concerto</i> , de Paganini.
1828 Mort de Schubert. Fondation de la Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de Habeneck.	1828 <i>Der Vampyr</i> , de Marschner. <i>La Regina di Golconda</i> , de Donizetti. <i>La Muette de Portici</i> , d'Auber. <i>Le Comte Ory</i> , de Rossini.	1828 <i>IX^e Symphonie en ut majeur</i> , de Schubert.
1829 Première exécution, depuis la mort de Bach, de <i>la Passion selon Saint Matthieu</i> , sous la direction de Mendelssohn.	1829 <i>Les Deux Nuits</i> , de Boieldieu. <i>La Straniera</i> , de Bellini. <i>Clari</i> , d'Halévy. <i>Guillaume Tell</i> , de Rossini. <i>Der Templer und die Jüdin</i> , de Marschner.	1829-1842 <i>Symphonie en la mineur</i> , dite « écossaise », de Mendelssohn.
1830 Berlioz obtient le Grand Prix de Rome. Première d' <i>Hernani</i> .	1830 <i>Fra Diavolo</i> , d'Auber. <i>I Capuletti e i Montecchi</i> , de Bellini. <i>Anna Bolena</i> , de Donizetti. 1830-1831 <i>Concerto en sol mineur</i> pour piano, de Mendelssohn.	1830 <i>Symphonie fantastique</i> , de Berlioz.
1831 Arrivée de Chopin à Paris. Publication de <i>Boris Godounov</i> , de Pouchkine.	1831 <i>Robert le Diable</i> , de Meyerbeer. <i>Zampa</i> , de Hérold. <i>La Somnambule</i> et <i>Norma</i> , de Bellini.	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1825 <i>Le Lac</i> , de Niedermeyer.		
1826 <i>Sonate en sol majeur</i> , de Schubert. <i>Quatuor en ré mineur</i> , dit « La jeune fille et la Mort », de Schubert.	1826 <i>Deutsche Messe</i> , de Schubert.	
1827 <i>Le Voyage d'hiver</i> ; <i>Impromptus</i> op. 92 et op. 142, de Schubert. <i>Quatuor en la mineur</i> , de Mendelssohn.		
1828 <i>Quintette en ut majeur</i> et <i>Moments musicaux</i> , de Schubert.	1828 <i>Messe en mi bémol majeur</i> , de Schubert.	
1829 <i>Romances sans paroles</i> , de Mendelssohn.		1829 <i>Notice biographique sur Beethoven</i> , de Berlioz.
	1830 <i>Messe pastorale</i> , de Diabelli. <i>Messe solennelle</i> , de Chélaré.	
1831 <i>Papillons</i> , de Schumann.		

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1832 <i>Le Pré-aux-Clercs</i> , de Herold. <i>L'Élixir d'amour</i> , de Donizetti.	1832 1 ^{re} <i>Symphonie</i> , de de Wagner.
1833 Bellini arrive à Paris	1833 <i>Hans Heiling</i> , de Marschner. <i>Parisiana</i> , <i>Torquato Tasso</i> et <i>Lucrèce Borgia</i> , de Donizetti. <i>Béatrice di Tenda</i> , de Bellini. <i>Les Fées</i> , de Wagner.	1833 <i>Symphonie en la majeur</i> , dite « italienne », de Mendelssohn.
	1834 <i>Le Chalet</i> , d'Adam. <i>Marie Stuart</i> , de Donizetti.	1834 <i>Harold en Italie</i> , de Berlioz. <i>Harmonies poétiques et religieuses</i> , de Liszt. 1834-1836 <i>Saint Paul</i> , de Mendelssohn.
1835 Début de la liaison de Liszt avec la comtesse d'Agoult.	1835 <i>La Juive</i> , d'Halévy. <i>Les Puritains</i> , de Bellini. <i>Lucie de Lammermoor</i> , de Donizetti.	1835 <i>Psaume instrumental</i> , de Liszt.
1836 Publication de <i>Woyzeck</i> , de Büchner.	1836 <i>Les Huguenots</i> , de Meyerbeer. <i>Le Postillon de Longjumeau</i> , d'Adam. <i>La Vie pour le tsar</i> , de Glinka.	
	1837 <i>Le Domino noir</i> , d'Auber. <i>Stradella</i> , de Niedermeyer.	
1838-1839 Voyage de Chopin à Majorque avec George Sand.	1838 <i>La Défense d'aimer</i> , de Wagner. <i>Benvenuto Cellini</i> , de de Berlioz.	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1832 Neuf <i>Mazurkas</i> op. 6 et 7, de Chopin.</p> <p>1832-1837 Six <i>Préludes</i> et <i>Fugues</i>, de Mendelssohn.</p> <p>1833 Trois <i>Nocturnes</i> op. 9, de Chopin. <i>Études</i> op. 10, de Chopin.</p> <p>1834 <i>A Elle, lettres pour le piano</i>, de Chrétien Uhren. <i>Sonate en fa dièse mineur</i>, de Schumann.</p> <p>1835 <i>Carnaval</i>, de Schumann. <i>Mélodies orientales</i>, de David.</p> <p>1835-1839 <i>Années de pèlerinage</i>, de Liszt.</p> <p>1836 Deux <i>Polonaises</i>, op. 26, de Chopin. <i>Ballade en sol mineur</i>, de Chopin.</p> <p>1837 <i>Étude</i> op. 25 et trois <i>Valses brillantes</i>, de Chopin. <i>Scènes enfantines</i> et <i>Fantasiestücke</i>, de Schumann.</p> <p>1837-1838 <i>Études d'exécution transcendante</i>, de Liszt. Trois <i>Quatuors à cordes</i>, de Mendelssohn.</p> <p>1838 <i>Kreisleriana</i> et <i>Sonate en sol mineur</i>, de Schumann.</p>	<p>1837 <i>Requiem</i>, de Berlioz.</p>	<p>1832 <i>Cours d'esthétique</i>, de Hegel.</p> <p>1833 <i>Le Balcon de l'Opéra</i>, de Joseph d'Ortigue. Fondation de la revue musicale « Le Ménestrel », par Heugel.</p> <p>1834 « Neue Zeitschrift für Musik », de Schumann.</p> <p>1835 Fondation de « La Revue et Gazette musicale ».</p> <p>1836-1838 <i>Manuel complet de musique vocale et instrumentale</i>, de La Fage.</p> <p>1837-1844 <i>Biographie universelle des musiciens</i>, de Fétis.</p> <p>1838 Fondation de « La France musicale », par Marie et Léon Escudier.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1839 Wagner à Paris. Gounod obtient le Grand Prix de Rome.	1838 <i>Guido e Ginevra</i> , de Halévy. 1839 <i>Roméo et Juliette</i> , de Berlioz. <i>Oberto, conte di San Bonifacio</i> , de Verdi.	1839 <i>Faust ouverture</i> , de Wagner.
1840 Mort de Paganini.	1840 <i>La Fille du régi- ment et la Favorite</i> , de Donizetti. <i>Un jour de règne</i> , de Verdi.	1840 <i>Symphonie funèbre et triomphale</i> , de Ber- lioz.
1841 Rencontre de Wa- gner et de Liszt.	1841 <i>Les Diamants de la couronne</i> , d'Auber. <i>La Reine de Chypre</i> , de Halévy. <i>Giselle</i> , ballet d'A- dam. 1842 <i>Rienzi</i> , de Wagner. <i>Nabucco</i> , de Verdi. <i>Rousslan et Ludmilla</i> , de Glinka.	1841 1 ^{re} <i>Symphonie en si bémol majeur</i> , de Schumann. 1841-1845 <i>Concerto pour piano</i> de Schu- mann.
1843 Wagner est nom- mé maître de chapelle de la Cour royale de Saxe. Fondation de la So- ciété des Concerts de musique vocale, reli- gieuse et classique par le prince de la Moskova.	1843 <i>Don Pasquale</i> , de Donizetti. <i>Le Vaisseau fantôme</i> , de Wagner. <i>I Lombardi</i> , de Verdi. <i>Linda de Chamounix</i> , de Donizetti.	1843 1 ^{re} <i>Symphonie en do mineur</i> , de Gade. <i>Symphonie en sol mi- neur</i> , de Berwald.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1838 <i>Sonates pour violoncelle et piano</i>, de Mendelssohn.</p> <p>1838-1840 <i>Trios</i>, de Franck.</p> <p>1839 <i>Fantasia quasi sonata</i>, de Liszt.</p> <p>Vingt-quatre <i>Préludes</i>, de Chopin.</p> <p><i>Carnaval de Vienne</i>, de Schumann.</p> <p>1839-1845 <i>Trios avec piano</i>, de Mendelssohn.</p> <p>1840 <i>Sonate en si bémol mineur</i> et trois nouvelles <i>Études</i>, de Chopin.</p> <p><i>Jeux d'eau de la villa d'Este</i>, de Liszt.</p> <p><i>La Vie et l'Amour d'une femme</i>, de Schumann.</p> <p><i>Les Amours du poète</i>, de Schumann.</p> <p>1841 <i>Variations sérieuses</i>, de Mendelssohn.</p> <p><i>Fantaisie en fa mineur</i>, <i>Nocturne en ut mineur</i>, et <i>Allégo de concert</i>, de Chopin.</p> <p>1842 <i>Mazurka en la mineur</i>, de Chopin.</p> <p>Trois <i>Quatuors</i> op. 41, de Schumann.</p> <p>1843 <i>IV^e Ballade en fa mineur</i>, <i>VIII^e Polonaise</i>, <i>IV^e Scherzo</i>, de Chopin.</p>	<p>1841 <i>Messe à trois voix</i>, de Gounod.</p> <p>1842 <i>Stabat Mater</i>, de Rossini.</p> <p><i>Requiem</i>, de Gounod.</p>	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1844 <i>Le Désert</i> , de David. <i>Hernani</i> , de Verdi. <i>Catarina Cornaro</i> , de Donizetti. <i>Marie Stuart</i> , de Niedermeyer.	1844 <i>Concerto en mi mineur</i> pour violon, de Mendelssohn.
1845 Publication de <i>Carmen</i> , de Mérimée.	1845 <i>Tannhäuser</i> , de Wagner.	
	1846 <i>La Damnation de Faust</i> , de Berlioz. <i>Attila</i> , de Verdi.	1846 <i>Ruth et Booz</i> , de Franck. <i>Élie</i> , de Mendelssohn. <i>II^e Symphonie en ut majeur</i> , de Schumann.
	1847 <i>Macbeth</i> , de Verdi. <i>Jérusalem</i> , de Verdi (version nouvelle d' <i>I Lombardi</i>), représenté à l'Opéra. <i>La Fille de marbre</i> , de Pugni (ballet).	
		1848 <i>Kamarinskaïa</i> , de Glinka.
1849 Mort de Chopin.	1849 <i>Le Prophète</i> , de Meyerbeer. <i>Le Caïd</i> , d'A. Thomas. <i>La Bataille de Legnano</i> , de Verdi. <i>Luisa Miller</i> , de Verdi.	1849 Deux <i>Concertos</i> , de Liszt. <i>Le Tasse</i> , de Liszt.
	1850 <i>Le Songe d'une nuit d'été</i> , d'A. Thomas. <i>Lohengrin</i> , de Wagner (dirigé par Liszt). <i>Stiffelio</i> , de Verdi.	1850 <i>III^e Symphonie en mi bémol majeur</i> , de Schumann.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1844 <i>Le Chemin de fer</i>, d'Alkan. <i>Quintette</i>, de Schumann. <i>Deux Nocturnes</i> op. 55, de Chopin.</p> <p>1845 <i>Trio en ut mineur</i>, de Mendelssohn. <i>Berceuse</i> op. 57, de Chopin. <i>Les Brises d'Orient</i> et <i>Les Minarets</i>, de David.</p> <p>1847 <i>IV^e Quatuor</i>, de Schumann. <i>Quatuor en fa mineur</i>, de Mendelssohn. <i>Album pour la jeunesse</i>, de Schumann. <i>Trois Valses</i> op. 64 et <i>Sonate en sol mineur</i> pour violoncelle et piano, de Chopin.</p> <p>1847-1853 <i>XVII^e</i> et <i>XIX^e Rhapsodies</i>, de Liszt.</p>	<p>1849 <i>Te Deum</i>, de Berlioz. <i>Grand Messe solennelle en si mineur</i>, de Niedermeyer.</p> <p>1850 <i>Ad nos, ad salutarem ondam</i>, de Liszt.</p>	<p>1844 <i>Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes</i>, de Berlioz. <i>Histoire générale de la musique et de la danse</i>, de La Fage.</p> <p>1848 <i>L'Œuvre d'art de l'avenir</i>, de Wagner. <i>La Musique mise à la portée de tout le monde</i>, de Fétis.</p> <p>1850 <i>Fondation de la Bach-Gesellschaft.</i></p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1850 <i>Geneviève</i> , de Schumann.	
1851 Publication des <i>Scènes de la vie de Bohème</i> , de Murger.	1851 <i>Rigoletto</i> , de Verdi. <i>Sapho</i> , de Gounod.	1851 1 ^{er} <i>Concerto</i> pour piano, de Liszt.
1852 Première de <i>La Dame aux camélias</i> , de Dumas fils.	1852 <i>Si j'étais roi</i> , d'Adam. <i>Galathée</i> , de V. Massé.	1852 <i>Manfred</i> , de Schumann. <i>IV^e Symphonie en ré mineur</i> , de Schumann.
1853 Fondation de l'École de Musique classique et religieuse, par Niedermeyer.	1853 <i>Le Trouvère</i> , de Verdi. <i>La Traviata</i> , de Verdi. <i>La Fronde</i> , de Niedermeyer. <i>Les Noces de Jeanette</i> , de V. Massé. 1853-1859 <i>Les Troyens</i> , de Berlioz (I ^{re} partie)	
	1854 <i>Maître Wolfram</i> , de Reyer. <i>L'Or du Rhin</i> , de Wagner.	1854-1858 1 ^{er} <i>Concerto</i> pour piano de Brahms. 1854 <i>L'Enfance du Christ</i> , de Berlioz.
1855 Fondation de la Société du progrès artistique, par G. Leffèvre.	1855 <i>Les Vêpres siciliennes</i> , de Verdi. <i>La Nonne sanglante</i> , de Gounod.	1855 <i>Symphonie de Faust</i> , de Liszt.
	1856 <i>La Roussalka</i> , de Dargomyjsky. <i>Les Dragons de Villars</i> , de Maillart. <i>La Walkyrie</i> , de Wagner. <i>Manon Lescaut</i> , d'Auber.	1856 <i>Symphonie de Dante</i> , de Liszt.
1857 Mort de Glinka, à Berlin.	1857 <i>Simon Boccanegra</i> , de Verdi. <i>Marcò Spada ou la Fille du bandit</i> , d'Auber (ballet).	

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1851 <i>Le Streghe</i> , de Paganini (posthume). <i>Scherzo</i> op. 4, de Brahms.		1851 <i>Oper und Drama</i> , de Wagner.
1852-1853 <i>Sonates</i> op. 1, op. 3 et op. 5, de Brahms.	1852 <i>Requiem</i> , de Schumann.	1852 <i>Histoire de l'harmonie au Moyen âge</i> , de Coussemaker. « <i>Dwight's Journal of Music</i> », premier périodique musical aux États-Unis.
1853 <i>Sonate en si mineur</i> , de Liszt.	1853 <i>Messe des orphéistes</i> , de Gounod.	1853 <i>Les Soirées de l'orchestre</i> , de Berlioz.
1854 <i>Les Préludes</i> , de Liszt. <i>Ballades</i> op. 10, de Brahms.		1854 <i>Du beau dans la musique</i> , de Hanslick. <i>Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église</i> . de J. d'Ortigue
	1855 <i>Messe de sainte Cécile</i> , de Gounod. <i>Psaume XIII</i> , de Liszt.	1855 <i>Aperçu sommaire de la littérature et de la bibliographie musicales en France</i> , de J. d'Ortigue.
1856 <i>III^e Quatuor en ut mineur</i> , de Brahms.	1856 <i>Messe de Gran</i> , de Liszt. <i>Messe solennelle</i> , de Saint-Saëns.	1856 <i>Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant</i> , de Niedermeyer et d'Ortigue.
		1857 Fondation de « la Maîtrise » par J. d'Ortigue et Niedermeyer.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1859 Publication de <i>Mireille</i> , de Mistral.	1858 <i>Le Médecin malgré lui</i> , de Gounod. <i>Orphée aux enfers</i> , d'Offenbach. <i>Sacountala</i> , de Reyer (ballet). 1859 <i>Faust</i> , de Gounod. <i>Le Bal masqué</i> , de Verdi. <i>Tristan et Isolde</i> , de Wagner. 1860 <i>Philémon et Baucis</i> , de Gounod.	1859 <i>Christus</i> , de Liszt.
1861 Padeloup donne au Cirque d'Hiver les premiers « Concerts populaires de musique classique ».	1861 <i>La Statue</i> , de Reyer. Première de <i>Tannhäuser</i> à l'Opéra de Paris.	1860 Trois Odes funèbres, de Liszt.
1862 Naissance de Claude Debussy.	1862 <i>La Force du destin</i> , de Verdi. <i>Béatrice et Bénédicte</i> , de Berlioz. <i>La Reine de Saba</i> , de Gounod. 1863 <i>Les Troyens</i> (II ^e partie), de Berlioz. <i>Les Pêcheurs de perles</i> , de Bizet. 1864 <i>Mireille</i> , de Gounod. <i>La Belle Hélène</i> , d'Offenbach. 1865 <i>L'Africaine</i> , de Meyerbeer. <i>Le Voyage en Chine</i> , de Bazin. 1866 <i>Mignon</i> , d'A. Thomas.	1862 <i>Légende de sainte Elisabeth</i> , de Liszt.
		1865 <i>Symphonie en mi bémol mineur</i> , de Rimsky-Korsakov.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1858 <i>Quatuor en mi bémol majeur</i> de Lalo. <i>Magelone-Romanzen</i> , de Brahms.		1857 <i>The Origin and Function of Music</i> , de Spencer.
1860 <i>Saint François de Paule marchant sur les flots</i> , de Liszt. <i>Sextuor</i> , de Brahms.	1860 <i>Six Pièces pour grand orgue</i> , de Franck. <i>Messe à trois voix</i> , de Franck.	1859 <i>Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie</i> , de Liszt. <i>Les Grotesques de la musique</i> , de Berlioz.
1861 <i>Quatuors avec piano</i> , op. 25 et 26, de Brahms.		1861 <i>A travers chants</i> , de Berlioz. 1861-1872 <i>Le Trésor des pianistes</i> , d'Aristide et Louise Farrenc.
1864 <i>Deutsche Volkslieder</i> , de Brahms.	1864 <i>Messe en ré mineur</i> , de Bruckner.	1863 <i>Théorie physiologique de la musique</i> , de Helmholtz. « <i>Jahrbuch für Musikwissenschaft</i> ».
1865 <i>Sept Rhapsodies hongroises</i> , de Liszt. <i>Sextuor</i> op. 36, <i>Valse</i> op. 39 et <i>Danses hongroises</i> (cahiers I et II), de Brahms.	1865-1869 <i>Missa choralis</i> , de Liszt.	1864-1876 <i>Complément aux Scriptores</i> de Gerbert, par E. de Coussemaker.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1866 <i>La Vie parisienne</i> , d'Offenbach. <i>La Fiancée vendue</i> , de Smetana. <i>La Source</i> , de Delibes (ballet).	
	1867 <i>Roméo et Juliette</i> , de Gounod. <i>Don Carlos</i> , de Verdi. <i>La folie fille de Perth</i> , de Bizet. <i>Les Maîtres Chan- teurs de Nuremberg</i> , de Wagner.	1867 <i>Une nuit sur le Mont-Chauve</i> , de Moussorgsky. <i>Sadko</i> , de Rimsky- Korsakov.
1868 Mort de Rossini.	1868 <i>Hamlet</i> , d'A. Tho- mas. <i>Mefistofele</i> , de Boito.	1868 II ^e <i>Concerto en sol mineur</i> , de Saint- Saëns.
1869 Mort de Berlioz.	1869 <i>Le Convive de pierre</i> , de Dargomyj- sky.	1869 <i>Concerto pour pia- no</i> , de Grieg. <i>Les Béatitudes</i> , de Franck.
1870 Wagner épouse Cosima, la fille de Liszt.	1870 <i>Coppélia</i> , de De- libes (ballet).	1870 <i>Siegfried-Idyll</i> , de Wagner.
1871 Fondation de la « Société nationale de Musique ».	1871 <i>Aïda</i> , de Verdi. <i>Siegfried</i> , de Wagner.	1871 <i>Le Rouet d'Om- phale</i> , de Saint-Saëns. II ^e <i>Symphonie</i> , de Bruckner.
1872 Publication de <i>Naissance de la tra- gédie</i> , de Nietzsche.	1872 <i>L'Arlésienne</i> , de Bizet.	
1873 Fondation des « Concerts de l'Asso- ciation artistique », dirigés par Colonne. Incendie de l'Opéra de Paris, situé rue Le Peletier.	1873 <i>Le roi l'a dit</i> , de Delibes. <i>La Fille de Madame Angot</i> , de Lecocq. <i>Sylvia</i> , de Delibes (ballet). <i>The Light of the World</i> , d'A. Sullivan.	1873 <i>Rédemption</i> , de Franck. <i>Variations sur un thème de Haydn</i> , de Brahms. <i>Symphonie espagnole</i> , de Lalo.
	1874 <i>Boris Godounov</i> , de Moussorgsky. <i>Une éducation man- guée</i> , de Chabrier. <i>Le Crépuscule des dieux</i> , de Wagner.	1874 <i>La Moldau</i> , de Smetana. <i>Peer Gynt</i> , de Grieg.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1867-1901 <i>Pièces lyriques</i> , de Grieg.	1867 <i>Messe du sacre</i> , de Liszt.	1867 <i>Sur un nouveau mode de classification des races humaines d'après leurs systèmes musicaux</i> , de Fétis. <i>Les Clavecinistes de 1637 à 1790</i> , d'A. Le-froid de Méréaux.
1868 <i>Liebesliedervolzer</i> op. 52, de Brahms.	1868 <i>Requiem</i> , de Liszt. <i>Requiem allemand</i> , de Brahms.	
	1869 <i>Messe à quatre voix</i> , de Liszt.	1869-1876 <i>Histoire générale de la musique</i> , de Fétis.
1870 <i>L'Invitation au voyage</i> , de Duparc.		1870 Publication des <i>Mémoires</i> , de Berlioz.
	1871 <i>Panis angelicus</i> , de Franck.	1871-1883 <i>Œuvres complètes</i> , de Wagner.
1872 <i>La Chambre des enfants</i> , de Moussorg-sky.		
1872-1873 <i>Quatuors n°1 et 2</i> , de Brahms.		
1874 <i>Quatuor</i> op. 60, de Brahms. <i>Neue Liebesliedervolzer</i> op. 65, de Brahms.	1874 <i>Requiem</i> , de Verdi.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1875 Inauguration de l'Opéra de Garnier. Verdi dirige son <i>Requiem</i> à Paris. Mort de Bizet.	1874 <i>Le Dernier Abencérage</i> , de Pedrell. 1875 <i>Carmen</i> , de Bizet.	1874 <i>Danse macabre</i> , de Saint-Saëns. 1875 <i>IV^e Concerto en ut mineur</i> , de Saint-Saëns. <i>Les Cloches de la cathédrale de Strasbourg</i> , de Liszt.
1876 Inauguration du Festspielhaus de Bayreuth avec la <i>Tétralogie</i> , de Wagner.	1876 <i>Angelo</i> , de César Cui. <i>La Gioconda</i> , de Ponchielli.	1876 <i>Les Éolides</i> , de Franck. <i>I^{re} Symphonie en ut mineur</i> , de Saint-Saëns.
1877 Audition intégrale aux Concerts Colonne de la <i>Damnation de Faust</i> , de Berlioz. Invention du phonographe par Ch. Cros et Edison.	1877 <i>Samson et Dalila</i> , de Saint-Saëns. <i>L'Étoile</i> , de Chabrier. <i>Le Lac des Cygnes</i> , de Tchaïkovsky (ballet). 1878 <i>Polyeucte</i> , de Gounod. <i>Eugène Onéguine</i> , de Tchaïkovsky.	1877 <i>Concerto pour violon</i> , de Tchaïkovsky. <i>II^e Symphonie</i> , de Brahms. 1878 <i>Concerto pour violon</i> , de Brahms. 1879 <i>Via Crucis</i> , de Liszt.
1881 Voyage de Debussy à Moscou. Naissance de Bartok.	1880 <i>La Korrigane</i> , de Widor (ballet). <i>Jean de Nivelle</i> , de Delibes. 1881 <i>Hérodiade</i> , de Massenet. <i>Khovantchina</i> , de Moussorgsky.	1880 <i>Ouverture tragique</i> , de Brahms. <i>Dans les steppes de l'Asie centrale</i> , de Borodine. 1881 <i>II^e Concerto pour piano et orchestre</i> , de Brahms. <i>IV^e Symphonie</i> , de Bruckner.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1875 <i>Sonate pour piano et violon</i> , de Fauré.		1876 <i>Wagner à Bay- reuth</i> , de Nietzsche. 1876-1879 <i>Les Instru- ments à archet</i> , de L.-A. Vidal.
	1877 <i>Stabat Mater</i> , de Dvorak.	
1878 <i>Klavierstücke</i> , de Brahms.	1878 <i>Trois Pièces</i> pour orgue, de Franck.	
1879 <i>Quintette à cordes</i> , de Bruckner. <i>Le Manoir de Rose- monde</i> , de Duparc. <i>Regenlied</i> , de Brahms. <i>Quatuor avec piano en ut mineur</i> , de Fauré.		1879 <i>Dictionnaire de la musique et des musi- ciens</i> , édité par G. Grove.
1880 <i>Quintette</i> , de Franck.	1880 <i>Le Pater</i> , de Verdi.	1880-1883 <i>Les Mélodies grégoriennes</i> , <i>Liber gradualis</i> et <i>Liber antiphonarius</i> , par dom Pothier.
1881 <i>Septuor en mi bé- mol</i> , de Saint-Saëns. <i>Pièces pittoresques</i> , de Chabrier.	1881 <i>Psaume CXXIX</i> , de Liszt.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1881 <i>Excelsior</i> , de Mar- renco (ballet).	1881 <i>Ballades</i> op. 19, de Fauré. <i>Rébecca</i> , de Franck.
1882 Naissances de Stravinsky et de Joyce.	1882 <i>Parsifal</i> , de Wa- gner. <i>Namouna</i> , de Lalo (ballet).	1882 <i>Le Chasseur mau- dit</i> , de Franck. <i>I^{re} Symphonie</i> , de Glazounov.
1883 Mort de Wagner à Venise. Naissance de We- bern et de Kafka. Construction du Me- tropolitan Opera à New York.	1883 <i>Lakmé</i> , de Deli- bes.	1883 <i>España</i> , de Cha- brier. <i>III^e Symphonie</i> , de Brahms.
1884 Debussy obtient le Grand Prix de Rome avec <i>l'Enfant prodigue</i> .	1884 <i>Sigurd</i> , de Reyer. <i>Manon</i> , de Massenet. <i>Princess Ida</i> , de Sulli- van.	1884 <i>Sauge fleurie</i> , de d'Indy. <i>IV^e Symphonie</i> , de Brahms. <i>VII^e Symphonie</i> , de Bruckner. <i>Les Djinns</i> , de Franck.
1885 Fondation par E. Gigout d'un « Cours d'orgue et d'impro- visation ».	1885 <i>Le Cid</i> , de Masse- net.	1885 <i>Variations sym- phoniques</i> , de Franck.
	1886 <i>Gwendoline</i> , de Chabrier. <i>Les Deux Pigeons</i> , de Messager (ballet).	1886 <i>Aus Italien</i> , de R. Strauss. <i>Le Carnaval des ani- maux</i> , de Saint- Saëns. <i>III^e Symphonie en ut mineur</i> avec orgue, de Saint-Saëns. <i>Symphonie sur un chant montagnard</i> , de d'Indy.
		1886-1888 <i>Symphonie en ré mineur</i> , de Franck.
1887 A. Roussel entre à l'École navale. Incendie de l'Opéra- Comique.	1887 <i>Othello</i> , de Verdi. <i>Le Roi malgré lui</i> , de Chabrier. <i>Sarka</i> , de Janaček.	1887 <i>Concerto pour vio- lon et violoncelle</i> , de Brahms. <i>Psyché</i> , de Franck. <i>Schéhrazade</i> , de Rimsky-Korsakov.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1882 <i>Chants de jeunesse</i>, de Mahler. <i>Vingt-quatre Préludes</i>, de Busoni. <i>Le Secret</i>, de Fauré.</p> <p>1883 <i>Quatuor en mi mineur</i>, de Smetana. <i>Trois Valses romantiques</i>, de Chabrier.</p> <p>1884 <i>Prélude, choral et fugue</i>, de Franck.</p> <p>1886 <i>Sonate pour piano et violon</i>, de Franck. <i>II^e Quatuor en sol mineur</i>, de Fauré.</p> <p>1887 <i>Trois Sarabandes</i>, de Satie. <i>Clair de lune</i>, de Fauré.</p>	<p>1885 <i>Cantate Domino</i>, de d'Indy.</p> <p>1886 <i>Te Deum</i>, de Bruckner.</p> <p>1887 <i>Requiem</i>, de Fauré. <i>Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc</i>, de Gounod.</p>	<p>1882 <i>Dictionnaire de musique</i>, de Riemann.</p> <p>1884 Fondation de la revue « Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft ».</p> <p>1885 Fondation de la « Revue wagnérienne ».</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1889 Rimsky-Korsakov dirige au Trocadéro des concerts où figurent des œuvres de Glinka, Balakirev, Moussorgsky et Borodine. Exposition Universelle à Paris, où Debussy a la révélation des musiques exotiques.</p> <p>1892 Fondation de l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais, par Ch. Bordes.</p> <p>Publication de <i>Pelléas et Mélisande</i>, de Maeterlinck.</p>	<p>1888 <i>Le Roi d'Ys</i>, de Lalo.</p> <p>1889 <i>Les Amants de Térue</i>, de T. Breton. <i>Esclarmonde</i>, de Massenet. <i>La Belle au bois dormant</i>, de Tchaïkovsky (ballet).</p> <p>1890 <i>La Dame de pique</i>, de Tchaïkovsky. <i>Salammbô</i>, de Reyer. <i>Cavalleria rusticana</i>, de Mascagni. <i>Le Prince Igor</i>, de Borodine. <i>La Basoche</i>, de Messager.</p> <p>1891 <i>Le Rêve</i>, d'A. Bruneau. <i>Les Pyrénées</i>, de Pedrell. <i>L'Ami Fritz</i>, de Mascagni.</p> <p>1892 <i>Paillasse</i>, de Leoncavallo. <i>La Wally</i>, de Catalani. <i>Werther</i>, de Massenet. <i>Casse-Noisette</i>, de Tchaïkovsky (ballet).</p> <p>1893 <i>Falstaff</i>, de Verdi. <i>L'Attaque du moulin</i>, de Bruneau. <i>Hänsel et Gretel</i>, de Humperdinck. <i>Manon Lescaut</i>, de de Puccini.</p>	<p>1888 <i>La Grande Pâquerusse</i>, de Rimsky-Korsakov. <i>Don Juan</i>, de R. Strauss. <i>1re Symphonie</i>, de Mahler.</p> <p>1889 <i>Shylock</i>, de Fauré. <i>Fantaisie pour piano et orchestre</i>, de Debussy.</p> <p>1890 <i>Joyeuse Marche</i>, de Chabrier. <i>Mort et transfiguration</i>, de R. Strauss. <i>Symphonie en mi bémol</i>, de Chausson.</p> <p>1891 <i>Bourrée fantasque</i>, de Chabrier. <i>A la Musique</i>, de Chabrier.</p> <p>1892 <i>Polyeucte</i>, de Dukas.</p> <p>1893 <i>Symphonie pathétique</i>, de Tchaïkovsky.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1888 <i>Trois Gymnopédies</i>, de Satie. <i>Ariettes oubliées</i>, de Debussy.</p> <p>1888-1891 <i>Mörkelieder</i>, de Hugo Wolf.</p> <p>1889 <i>Quatuor</i>, de Franck. <i>Au cimetière, Spleen</i>, de Fauré. <i>Concert pour piano, violon et quatuor</i>, de Chausson.</p> <p>1890 <i>Cinq Poèmes de Baudelaire</i>, de Debussy. <i>Sonate en ré mineur</i>, de Brahms. <i>Trois Gnossiennes</i>, de Satie. <i>Cinq Mélodies</i> (« de Venise »), de Fauré.</p> <p>1891 <i>Quintette</i> op. 115, de Brahms. <i>Lieder d'après Gottfried Keller</i>, de H. Wolf. <i>III^e Valse-Caprice</i>, de Fauré.</p> <p>1892 <i>Klavierstücke</i> op. 118 et 119, de Brahms. <i>La Bonne Chanson</i>, de Fauré. <i>Sonate pour piano et violon</i>, de Lekeu.</p> <p>1892-1894 <i>Le Cor merveilleux de l'enfant</i>, de Mahler.</p> <p>1893 <i>Quatuor</i>, et <i>Proses lyriques</i>, de Debussy.</p> <p>1893-1894 <i>Sérénade italienne</i>, de H. Wolf.</p> <p>1893-1896 <i>Dolly</i>, de Fauré.</p>	<p>1888 <i>IV^e Messe solennelle</i>, de Gounod. <i>Psaume CL</i>, de Franck.</p> <p>1890 <i>Trois Chorals pour orgue</i>, de Franck.</p> <p>1892 <i>Psaume CL</i>, de Bruckner.</p>	<p>1888 <i>Le Cas Wagner</i>, de Nietzsche.</p> <p>1889 <i>Traité d'harmonie</i>, de G. Lefèvre. Fondation du « Monde musical », par E. Mangeot. I^{er} tome de la <i>Paléographie musicale</i>, de dom A. Mocquereau.</p> <p>1890 <i>Le Chansonnier</i>, de Barbieri. <i>Les Maîtres-musiciens de la Renaissance française</i>, par H. Expert.</p> <p>1893 <i>Les Débuts de l'art</i>, de Grosse.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLET	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1894 Fondation de la Schola Cantorum. Invention du micro-phonographe, par Dussaud.	1894 <i>Thaïs</i> , de Massenet. <i>Guntram</i> , de R. Strauss. <i>La Verbena de la Paloma</i> , de Bretón.	1894 <i>Prélude à l'Après-midi d'un faune</i> , de Debussy. <i>II^e Symphonie</i> , de Mahler. <i>Symphonie du Nouveau Monde</i> , de Dvořak.
1896 Publication des <i>Histoires naturelles</i> , de J. Renard.	1895 <i>La Dolores</i> . « zarzuela grande », de Bretón. <i>Le Corregidor</i> , de H. Wolf. 1896 <i>La Vie de bohème</i> , de Puccini. <i>André Chénier</i> , de Giordano. <i>Shamus O' Brien</i> , de Villiers Stanford.	1895 <i>Till Eulenspiegel</i> , de R. Strauss. 1896 <i>III^e Symphonie</i> , de Mahler. <i>Ainsi par la Zarathoustra</i> , de R. Strauss. <i>Istar</i> , de d'Indy. <i>V^e Concerto en fa majeur</i> , de Saint-Saëns.
1897. Fauré est nommé professeur au Conservatoire. Toscanini à la Scala. 1897-1907 Mahler, directeur de l'Opéra de Vienne.	1897 <i>Messidor</i> , de Brueneau. <i>Fervaal</i> , de d'Indy. <i>Sapho</i> , de Massenet. 1898 <i>Véronique</i> , de Messager. <i>L'Iris</i> , de Mascagni. <i>Fedora</i> , de Giordano. <i>Mozart et Salieri</i> , de Rimsky-Korsakov. <i>Maria del Carmen</i> , de Granados.	1897 <i>L'Apprenti sorcier</i> et <i>Symphonie en ut</i> , de Dukas. <i>Don Quichotte</i> , de R. Strauss. 1898 <i>Pelléas et Mélisande</i> , de Fauré. <i>La Vie d'un héros</i> , de R. Strauss.
1899 Première à l'Opéra de <i>la Prise de Troie</i> , de Berlioz (première partie des <i>Troyens</i> , composée vers 1858).	1900 <i>Louise</i> , de G. Charpentier. <i>La Tosca</i> , de Puccini. <i>Le Tsar Saltan</i> , de Rimsky-Korsakov. <i>Guerceur</i> , de Magnard. <i>Prométhée</i> , de Fauré (ballet).	1899 <i>Trois Nocturnes</i> , de Debussy. 1900 <i>Gurre Lieder</i> , de Schönberg. <i>Finlandia</i> , de Sibelius.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1894 <i>Deutsche Volkslieder</i> , de Brahms. <i>IV^e Valse-Caprice</i> et <i>VI^e Nocturne</i> , de Fauré.		
1895 <i>V^e et VI^e Barcarolles</i> , de Fauré. <i>La Habanera</i> et <i>Mennuet antique</i> , de Ravel.		1895 <i>Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Stariatti</i> , thèse de Romain Rolland.
1896 <i>Quatre Chants sérieux</i> , de Brahms.	1896 <i>Deus Israel</i> , de d'Indy.	
1897 <i>VII^e Nocturne</i> , de Fauré. <i>Thème et variations</i> , de Fauré. <i>Chansons de Blütis</i> , de Debussy.		
	1898 <i>Quatre Pezzi sacri</i> , de Verdi.	1898 <i>Qu'est-ce que l'art?</i> , de Tolstoï. <i>Le Parfait Wagnérien</i> , de G. B. Shaw. <i>Histoire de la théorie musicale du IX^e au XIX^e siècle</i> , de Riemann.
1899 <i>La Nuit transfigurée</i> , de Schönberg. <i>Pavane pour une Infante défunte</i> , de Ravel.		
1900 <i>Prison et Soir</i> , de Fauré. <i>Sonate pour piano</i> , de Dukas.		1900 <i>Les Éléments de l'esthétique musicale</i> , de Riemann. 1900-1904 <i>Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens depuis l'ère chrétienne jusqu'au milieu du XIX^e siècle</i> , de Robert Eitner.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1901 Mort de Verdi.	1901 <i>Feuersnot</i> , de R. Strauss. <i>Grisélidis</i> , de Massenet. <i>L'Ouragan</i> , de Bruneau.	1901 <i>II^e Symphonie</i> , de Ch. Ives.
1903 Débuts de Caruso au Metropolitan Opera de New York.	1902 <i>Pelléas et Mélisande</i> , de Debussy. <i>Adrienne Lecouvreur</i> , de Cilea. <i>Jenufa</i> , de Janaček. <i>Le Jongleur de Notre-Dame</i> , de Massenet.	1903 <i>Pelléas et Mélisande</i> , de Schonberg. <i>Symphonie domestique</i> , de R. Strauss. <i>II^e Symphonie</i> , de d'Indy. <i>Kossuth</i> , de Bartok.
1904 Rencontre de Webern avec Schönberg dont il deviendra le disciple.	1903 <i>L'Étranger</i> , de d'Indy.	1904 <i>I^{re} Symphonie</i> , de Roussel.
1904 Rencontre de Webern avec Schönberg dont il deviendra le disciple.	1904 <i>Madame Butterfly</i> , de Puccini. <i>Résurrection</i> , d'Alfano. <i>La Celestina</i> , de Pedrell.	1904 <i>I^{re} Symphonie</i> , de Roussel.
1905 Fauré, directeur du Conservatoire.	1905 <i>Salomé</i> , de R. Strauss.	1905 <i>La Mer</i> , de Debussy. <i>VII^e Symphonie</i> , de Mahler. <i>I^{re} Suite pour orchestre</i> , de Bartok. <i>I^{re} Symphonie</i> , de Casella.
	1906 <i>Ariane</i> , de Massenet.	1906 <i>Iberia</i> , d'Albeniz.
	1907 <i>Le Coq d'or</i> , de Rimsky-Korsakov. <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> , de Dukas. <i>Fortunio</i> , de Messager.	1907 <i>Rhapsodie espagnole</i> , de Ravel.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1901 <i>Jeux d'eau</i> , de Ravel.		1901 Fondation par Schuster de la revue « Die Musik der Klavierlehrer ».
1902 <i>Variations sur un thème de Rameau</i> , de Dukas. <i>Huit Pièces brèves</i> , de Fauré.		1902 <i>L'Esthétique</i> , de Croce.
1903 <i>Quatuor en fa et Schéhérazade</i> , de Ravel. <i>Estampes</i> , de Debussy. <i>Morceaux en forme de poire</i> , de Satie.		1903 <i>Les Plus Anciens Monuments de la musique française</i> , de P. Aubry.
1904 <i>Kindertotenlieder</i> , de Mahler. <i>Impromptu pour harpe</i> , de Fauré.		
1904-1905 <i>I^{er} Quatuor en ré mineur</i> , de Schönberg.		
1905 <i>Quintette</i> , de Bartok. <i>Sonatine et Miroirs</i> , de Ravel.		1905 <i>Le Goût musical en France</i> , de Lionel de la Laurencie.
1905-1907 <i>Images</i> , de Debussy. <i>Huit Lieder</i> , de Schönberg.		1905-1914 « Bulletin français de la Société Internationale de Musique ».
1906 <i>Histoires naturelles</i> , de Ravel. <i>I^{er} Quintette et IV^e Impromptu</i> , de Fauré. <i>Kammersymphonie</i> , de Schönberg.	1906 <i>Psaume XLVI</i> , de F. Schmitt.	
1907 <i>Quintette</i> , de Fl. Schmitt. <i>Sonate en mi</i> , de d'Indy. <i>Quintette</i> , de Turina.		1907 <i>Ébauche d'une nouvelle esthétique de la musique</i> , de Busoni.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1908 Naissance d'Olivier Messiaen. Musique de film de Saint-Saëns pour <i>L'Assassinat du duc de Guise</i>. Première représentation à Paris de <i>Boris Godounov</i>.</p>	<p>1908 <i>Elektra</i>, de R. Strauss.</p>	<p>1908 <i>Deux Portraits</i>, de Bartok. <i>Passacaille</i>, de Webern. <i>Le Poème de l'extase</i>, de Scriabine. <i>Le Chant de la terre</i>, de Mahler. <i>II^e Symphonie</i>, de Casella. <i>Feu d'artifice</i>, de Stravinsky.</p>
<p>1909 Les Ballets russes de Diaghilev à Paris avec <i>Schéhérazade</i>.</p>	<p>1909 <i>Bérénice</i>, de Magnard. <i>Erwartung</i>, de Schönberg. <i>Scènes et Danses poloutsiennes du prince Igor</i>, chorégraphie de Fokine.</p>	<p>1909 <i>Fantaisie sur un thème de Tallis</i>, de R. Vaughan Williams. <i>Cinq Pièces pour orchestre</i>, de Schönberg.</p>
<p>1911 Mort de Mahler.</p>	<p>1910 <i>L'Oiseau de feu</i>, de Stravinsky (ballet). <i>La Fille du Far-West</i>, de Puccini. <i>Don Quichotte</i>, de Massenet. <i>La Fête chez Thérèse</i>, de R. Hahn (ballet). <i>La Tragédie de Salomé</i>, de Schmitt (ballet).</p> <p>1911 <i>Le Chevalier à la rose</i>, de R. Strauss. <i>L'Heure espagnole</i>, de Ravel. <i>Pétrouchka</i>, de Stravinsky (ballet).</p>	<p>1910 <i>VIII^e Symphonie</i>, de Mahler. <i>Six Pièces pour orchestre</i>, de Webern. <i>Impressions d'après nature</i>, de Malipiero.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1907-1908 <i>II^e Quatuor en fa dièse mineur</i>, de Schönberg.</p> <p>1907-1908 <i>I^{re} Sonate</i>, de Roussel.</p> <p>1908 <i>Quatre Pièces espagnoles</i>, de Falla. <i>Ma Mère l'Oye</i> et <i>Gaspard de la nuit</i>, de Ravel. <i>Les Jardins suspendus</i>, de Schönberg. <i>Children's Corner</i> et <i>Trois Chansons de Charles d'Orléans</i>, de Debussy. <i>Sonate op. 1</i>, de Berg. <i>I^{er} Quatuor</i> et <i>Quatorze Bagatelles</i>, de Bartok.</p> <p>1909 <i>Cinq Mouvements</i>, de Webern. <i>Trois Mélodies de Th. Gautier</i>, de Falla. <i>Danzas Españolas</i>, de Granados.</p> <p>1909-1910 <i>Quatuor op. 3</i>, de Berg.</p> <p>1910 <i>I^{er} livre des Préludes</i>, de Debussy. <i>Chanson d'Ève</i>, <i>V^e Impromptu</i> et <i>Neuf Préludes</i>, de Fauré.</p> <p>1911 <i>Allegro barbaro</i>, de Bartok. <i>Goyescas</i>, de Granados. <i>Six Petites Pièces pour piano</i>, de Schönberg.</p>	<p>1908 <i>Psaume CL</i>, de Saint-Saëns.</p> <p>1911 <i>Te Deum</i>, de Widor.</p>	<p>1908 <i>Cent Motets du XIII^e siècle</i>, de P. Aubry. <i>Esthétique musicale scientifique</i>, de Ch. Lalo.</p> <p>1910 <i>Le Cas Debussy</i>.</p> <p>1911 <i>Traité d'harmonie</i>, de Schönberg. <i>Du spirituel dans l'art</i>, de Kandinsky.</p> <p>1911-1928 <i>Histoire de la langue musicale</i>, de M. Emmanuel.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	<p>1911 <i>Le Martyre de saint Sébastien</i>, de Debussy. <i>Le Spectre de la rose</i>, ballet de Fokine (musique de Weber).</p> <p>1912 <i>La Lépreuse</i>, de S. Lazzari. <i>Le Son lointain</i>, de Schreker. <i>Ariane à Naxos</i>, de R. Strauss. <i>La Péri</i>, de Dukas (ballet). <i>Daphnis et Chloé</i>, de Ravel (ballet).</p>	<p>1912 1^{er} <i>Concerto</i> pour piano et orchestre, de Prokofiev, <i>Cartes postales</i>, de Berg.</p>
<p>1913 Musique de film de Pizzetti pour <i>Cabiria</i>.</p>	<p>1913 <i>Pénélope</i>, de Faure. <i>La Vie brève</i>, de Falla. <i>Julien</i>, de G. Charpentier. <i>La Main heureuse</i>, de Schönberg. <i>Le Festin de l'araignée</i>, de Roussel (ballet). <i>Le Sacre du printemps</i>, de Stravinsky (ballet). <i>Jeux et la Boîte à joujoux</i>, de Debussy (ballets). <i>Le Piège de Méduse</i>, de Satie.</p>	<p>1913 <i>Nuit de Mai</i>, de Casella. <i>La Procession du Rocio</i>, de Turina. <i>Cinq Pièces</i> pour orchestre, de Webern.</p>
	<p>1914 <i>Mârouf</i>, de Raubaud. <i>L'Ombre de Don Juan</i>, d'Alfano. <i>Le Rossignol</i>, de Stravinsky. <i>La Légende de Joseph</i>, de R. Strauss (ballet).</p>	<p>1914 <i>Trois Pièces</i> pour orchestre, de Berg. <i>Suite scythe</i>, de Prokofiev, <i>Variations sur un thème de Mozart</i>, de Reger.</p>
<p>1915-1923 Hindemith, chef d'orchestre à l'Opéra de Francfort.</p>	<p>1915 <i>Palestrina</i>, de Pfitzner. <i>Fédra</i>, de Pizzetti. <i>L'Amour sorcier</i>, de Falla. <i>La Brebis égarée</i>, de Milhaud.</p>	<p>1915 <i>Symphonie alpestre</i>, de R. Strauss.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1911 <i>Valses nobles et sentimentales</i>, de Ravel.</p> <p>1912 <i>Véritables Préludes flasques</i>, de Satie. <i>Pierrot lunaire</i>, de Schönberg. II^e Livre des <i>Préludes</i>, de Debussy.</p> <p>1913 <i>Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé</i>, de Ravel. <i>Six Bagatelles</i>, de Webern. <i>Pièces pour clarinette et piano</i>, de Berg.</p> <p>1914 <i>Le Jardin clos</i>, de Fauré. <i>Trio</i>, de Ravel. <i>Le Vilain Petit Canard</i>, de Prokofiev.</p> <p>1914-1916 <i>Trois Pièces pour quatuor à cordes et Pribaoutki</i>, de Stravinsky.</p> <p>1915 <i>En blanc et noir et Douze Études</i>, de Debussy. II^e <i>Sonate pour piano</i>, de Ch. Ives.</p>		<p>1911-1946 <i>Mozart</i>, de G. de Saint-Foix.</p> <p>1913 <i>L'Art des bruits</i>, « Manifeste futuriste » de Russolo. Publication de la collection <i>Monumenti vaticani di paleografia musicale</i>, par H. M. Bannister.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIBLIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1916 Arrivée d'É. Va- rèse aux États-Unis.	1916 <i>Le Joueur</i> , de Pro- kofiev.	1916 <i>Quatre Lieder</i> pour chant et treize ins- truments, de Webern. <i>Nuits dans les jar- dins d'Espagne</i> , de Falla.
1917 Rencontre de Stra- vinsky et de Picasso à Rome. Départ pour le Brésil de D. Milhaud, com- me secrétaire de Claudel. Fondation par Lionel de la Laurencie de la « Société française de musicologie ».	1917 <i>Parade</i> , de Satie (ballet). <i>Les Femmes de bonne humeur</i> , ballet sur des sonates de Scarlatti orchestrées par Tom- masini. <i>Turandot</i> , de Busoni.	1917 <i>Le Tombeau de Couperin</i> , de Ravel. <i>Symphonie classique</i> . de Prokofiev. <i>Les Fontaines de Ro- me</i> , de Respighi. <i>Pause del silenzio</i> , de Malpiero.
1918 Mort de Claude Debussy.	1918 <i>Le Château de Barbe-Bleue</i> , de Bar- tok (composé en 1911). <i>Gianni Schicchi</i> , de Puccini. <i>Phi-Phi</i> , de Christin- né. <i>Histoire du soldat</i> , de Stravinsky. <i>Les Marqués</i> , de Schreker.	1918 <i>Socrate</i> , de Satie. <i>Pantea</i> , de Malpiero. <i>Le Dit des jeux du monde</i> , de Honegger.
1919 Premier concert de la « Nouvelle So- ciété musicale », fon- dée par Hermann Scherchen.	1919 <i>La Femme sans ombre</i> , de R. Strauss. <i>Le Tricorne</i> , de Falla (ballet). <i>La Valse</i> , de Ravel (ballet). <i>Le Mandarin merveil- leux</i> , de Bartok (bal- let). <i>Les Choéphores</i> , de Milhaud.	1919 <i>Masques et Berga- masques</i> , de Fauré. <i>Ouverture sur des thèmes juifs</i> , de Pro- kofiev. <i>Fantaisie pour piano et orchestre</i> , de Fau- ré. <i>Les Agrestides</i> , de Migot.
1920 Henri Collet lance le « Groupe des Six ». Les Ballets suédois au Théâtre des Champs-Élysées.	1920 <i>Le Bœuf sur le toit</i> , de Milhaud (ballet). <i>Antoine et Cléopâtre</i> , de Fl. Schmitt (bal- let). <i>Das Nusch-Nuschi</i> , de Hindemith.	1920 <i>Symphonies d'ins- truments à vent</i> , de Stravinsky. <i>La Pastorale d'été</i> , de Honegger. <i>Symphonie sévillane</i> , de Turina.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1916 <i>II^e Sonate</i> pour violon et piano, de Fauré. <i>Suite pour piano</i> op. 14, de Bartok. <i>Sonatine pour piano</i>, de Casella.</p> <p>1918 <i>Mouvements perpétuels</i>, de Poulenc. <i>Études pour piano</i>, de Bartok. <i>Ragtime</i>, de Stravinsky. <i>Sept Chansons populaires espagnoles</i>, de Falla. <i>Sonate</i> pour violoncelle et piano, de Fauré.</p> <p>1919 <i>Le Bestiaire</i>, de Poulenc.</p>	<p>1919 <i>Pater Noster</i>, de Caplet.</p>	<p>1918 <i>Le Coq et l'Arlequin</i>, de Cocteau.</p> <p>1920 <i>Monsieur Croche, antidilettante</i>, de Debussy. « Melos », revue musicale publiée par les soins de Schott.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	<p>1920 <i>Le Chant du rossignol</i>, de Stravinsky (ballet).</p> <p>1921 <i>L'Amour des trois oranges</i> et <i>Chout</i>, de Prokofiev (ballet). <i>L'Homme et son désir</i>, de Milhaud (ballet).</p> <p>1922 <i>Mavra</i>, de Stravinsky. <i>Renard</i>, de Stravinsky. <i>Isabelle et Pantalon</i>, de Roland-Manuel. <i>Sancta Susanna</i>, de Hindemith. <i>L'Orestie</i>, de Milhaud.</p>	<p>1920 <i>IV^e Symphonie</i>, de Villa-Lobos. <i>La Légende de saint Christophe</i>, de d'Indy.</p> <p>1921 <i>III^e Concerto</i> pour piano, de Prokofiev. <i>II^e Symphonie</i>, de Roussel. <i>Le Roi David</i>, de Honegger. <i>Horace victorieux</i>, de Honegger. <i>Hagoromo</i>, de Migot.</p>
<p>1923 Musique de film d'Honegger pour <i>La Roue</i>, d'A. Gance.</p>	<p>1923 <i>Padmavâti</i>, de Roussel. <i>La Création du monde</i>, de Milhaud (ballet). <i>Noces</i>, de Stravinsky (ballet). <i>El Retablo de Maese Pedro</i>, de Falla.</p>	<p>1923 <i>Le Miroir de Jésus</i>, de Caplet. <i>Sérénade</i>, de Schönberg. <i>Pacific 231</i>, de Honegger. <i>Suite de danses</i>, de Bartok. <i>Psalmus hungaricus</i>, de Kodaly.</p>
<p>1924 Audition fragmentaire, à Francfort, de <i>Wozzek</i>, de Berg. Mort de Fauré. Musique de film de Satie pour <i>Entr'acte</i>, de R. Clair.</p>	<p>1924 <i>Turandot</i>, de Puccini. <i>Le Petit Renard rusé</i> de Janaček. <i>Les Biches</i>, de Poulenc (ballet). <i>Les Matelots</i>, d'Auric (ballet). <i>Le Train bleu</i>, de Milhaud (ballet).</p>	<p>1924 <i>Octandre</i>, de Varèse. <i>Tzigane</i>, de Ravel. <i>Éscales</i>, de J. Ibert. <i>II^e Symphonie</i>, de Prokofiev. <i>Rhapsodie in blue</i>, de Gershwin. <i>Concertino</i>, de Honegger.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1921 <i>II^e Quintette</i>, de Fauré. <i>Six Lieder</i>, de Webern. <i>XIII^e Barcarolle</i> et <i>XIII^e Nocturne</i>, de Fauré. <i>L'Horizon chimérique</i>, de Fauré. <i>Saudades do Brazil</i>, de Milhaud.</p> <p>1921-1922 Deux <i>Sonates</i> pour violon et piano, de Bartok.</p> <p>1922 Trois <i>Kammermusiken</i>, de Hindemith. <i>Quatuor à cordes</i>, de Hindemith.</p> <p>1923 <i>Octuor</i>, de Stravinsky. <i>V^e Sonate</i>, de Prokofiev. <i>Trio</i>, pour piano, violon et violoncelle, de Fauré. <i>I^{er} Quatuor</i>, de Janáček. <i>Trio à cordes</i>, de Hindemith. <i>Sonatine</i>, d'Auric.</p> <p>1924 <i>Suite pour piano</i> et <i>Quintette à vents</i>, de Schönberg. <i>Sonate</i>, de Stravinsky. <i>La Vie de Marie</i>, de Hindemith. <i>Quintette</i> pour vents et cordes, de Prokofiev. <i>Quatuor</i>, de Fauré.</p>	<p>1922 <i>Messe a cappella</i>, de Caplet. <i>Requiem</i>, de Pizzetti.</p> <p>1924 <i>Passion selon saint Marc</i>, de Kurt Thomas.</p>	<p>1920 <i>Art et scolastique</i>, de Maritain. Fondation de la « <i>Revue Musicale</i> », par H. Prunières.</p> <p>1921 <i>Matière et timbre</i>, de Casella.</p> <p>1922 <i>Philosophie du goût musical</i>, de P. Lasserre.</p> <p>1924 <i>La Chanson populaire hongroise</i>, de Bartok.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIBLIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1925 Schonberg dirige une classe de composition à l'Académie des Arts de Berlin.</p>	<p>1924 <i>Les Malheurs d'Orphée</i>, de Milhaud. <i>Le Petit Elfe Ferme-l'œil</i>, de Schmitt (ballet). <i>La Giara</i>, de Casella (ballet). <i>Salade</i>, de Milhaud (ballet). <i>Le Plumet du colonel</i>, de Sauguet.</p> <p>1925 <i>Docteur Faust</i>, de Busoni. <i>Wozzeck</i>, de Berg. <i>L'Enfant et les sortilèges</i>, de Ravel. <i>Les Fâcheux</i>, d'Auric (ballet).</p>	<p>1925 <i>Concerto de chambre</i>, de Berg. <i>I^{re} Symphonie</i>, de Chostakovitch. <i>Concerto romain</i>, de Casella. <i>Concerto pour piano</i>, de Gershwin. <i>Salammbô</i>, de F. Schmitt. <i>Judith</i>, de Honcgger. <i>Konzert für Orchester</i>, de Hindemith.</p>
<p>1927 Hindemith nommé professeur de composition à l'École supérieure de Musique, de Berlin.</p>	<p>1926 <i>Angélique</i>, d'Ibert. <i>Pas d'acier</i>, de Prokofiev (ballet). <i>La Pastorale</i>, d'Auric (ballet). <i>Cardillac</i>, de Hindemith. <i>Hary Janos</i>, de Kodaly.</p> <p>1927 <i>Mahagonny</i>, de Kurt Weill. <i>Jonny s'amuse</i>, de Krenek. <i>Œdipus Rex</i>, de Stravinsky. <i>La Chatte</i>, de Sauguet (ballet). <i>Le Pauvre Matelot</i>, de Milhaud. <i>Ballet mécanique</i>, de G. Antheil. <i>Le Poirier de misère</i>, de Delannoy.</p>	<p>1926 <i>Suite lyrique</i>, de Berg. <i>I^{er} Concerto</i> pour piano, de Bartok. <i>Concerto pour clavier</i>, de Falla. <i>Suite en fa</i>, de Roussel. <i>Le Carnaval d'Aix</i>, de Milhaud.</p> <p>1927 <i>Symphonie d'Octobre</i>, de Chostakovitch. <i>La Pastorale</i>, d'Auric. <i>Fonderie d'acier</i>, de Mossolov.</p> <p>1927-1928 <i>Concerto pour piano</i>, de Roussel.</p>
	<p>1928 <i>Hélène l'Égyptienne</i>, de R. Strauss. <i>L'Opéra de Quat'sous</i>, de K. Weill.</p>	<p>1928 <i>Variations pour orchestre</i>, de Schönberg.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIBLIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1928 <i>Antigone</i> , de Honegger. <i>Apollon musagète</i> et <i>le Baiser de la fée</i> , de Stravinsky (ballets). <i>Bolero</i> , de Ravel (ballet). <i>Four Saints</i> , de V. Thomson. <i>Christophe Colomb</i> , de Milhaud.	1928 <i>Symphonie de chambre</i> , de Webern. <i>III^e Symphonie</i> , de Prokofiev. <i>Un Américain à Paris</i> , de Gershwin. <i>Rugby</i> , de Honegger.
1929 Mort de Diaghilev à Venise.	1929 <i>D'aujourd'hui à demain</i> , de Schönberg. <i>Le Fils prodigue</i> , de Prokofiev.	1929 <i>Le Vin</i> , de Berg. <i>Concert champêtre</i> , de Poulenc. <i>Petite Suite d'orchestre</i> , de Roussel.
	1930 <i>Le Roi Pausole</i> , de Honegger. <i>Sur le Borysthène</i> , de Prokofiev (ballet). <i>Bacchus et Ariane</i> , de Roussel (ballet). <i>La Vie d'Oreste</i> , de Krenek. <i>La Chute de Wagadu</i> , de Vogel. <i>Le Roi d'Yvetot</i> , d'Ibert. <i>Le Fou de la dame</i> , de Delannoy.	1930 <i>III^e Symphonie</i> , de Roussel. <i>Symphonie de Psalmes</i> , de Stravinsky. <i>Cantate profane</i> , de Bartok. <i>Les Offrandes oubliées</i> , de Messiaen.
1931 Musique de film d'Auric pour <i>A nous la liberté</i> , de R. Clair.	1931 <i>Guerçœur</i> , de Magnard (posthume). <i>Cendrillon ou la Pantoufle de vair</i> , de Delannoy.	1931 <i>II^e Concerto pour piano</i> , de Bartok. <i>Concert pour cordes et cuivres</i> , de Hindemith. <i>Cris du monde</i> , d'Honegger. <i>Symphonie concertante</i> , de Schmitt. <i>Concerto en ré pour violon</i> , de Stravinsky. <i>Concerto pour la main gauche et Concerto en sol majeur</i> , de Ravel. <i>Ionisation</i> , de Varèse. <i>Deux études pour orchestre</i> , de Vogel.
		1932 <i>Le Bal masqué</i> , de Poulenc.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1929 <i>Aubade</i>, de Poulenc. <i>Capriccio</i>, de Stravinsky. <i>II^e Trio</i>, de Roussel.</p> <p>1930 <i>Quatuor à cordes</i>, de Prokofiev. <i>Quatuor</i> pour clarinette, saxophone ténor, violon et piano, de Webern. <i>Variations pour piano</i>, de Copland. <i>Sonate en fa mineur</i>, d'Auric.</p> <p>1931 <i>Quarante-quatre Duos</i> pour violon, de Bartok.</p> <p>1932 <i>Don Quichotte à Dulcinée</i>, de Ravel. <i>Sextuor</i>, de Martinu.</p>	<p>1929 <i>Prélude, adagio et choral varié sur le thème du Veni Creator</i>, de Duruflé.</p> <p>1931 <i>Stabat Mater</i>, de V. Thomson.</p> <p>1932 <i>Credo</i>, de Stravinsky.</p>	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
<p>1933 Schönberg et Kurt Weill s'expatrient aux États Unis. Musique de film de M. Jaubert pour <i>Zéro de conduite</i>, de J. Vigo.</p> <p>1935 Mort de Berg.</p>	<p>1932 <i>Die Burgschaft</i>, de Kurt Weill.</p> <p>1933 <i>Oriane la sans égale</i>, de Schmitt (ballet). <i>Beach</i>, de Françaix (ballet). <i>Moïse et Aaron</i> (inachevé), de Schönberg (représenté à Zurich en 1957). <i>Le Violon enchanté</i>, de Egk. <i>Arabella</i>, de R. Strauss.</p> <p>1934 <i>Charles V</i>, de Krenk. <i>Perséphone</i>, de Stravinsky. <i>Sémiramis</i>, de Honegger (ballet). <i>Diane de Poitiers</i>, d'Ibert (ballet). <i>Lady Macbeth</i>, de Chostakovitch.</p> <p>1935 <i>Lulu</i>, de Berg. <i>Énéas</i>, de Roussel (ballet). <i>Porgy and Bess</i>, de Gershwin. <i>Icare</i>, chorégraphie de Lifar.</p>	<p>1932 <i>Der Plöner Musiktag</i>, d'Hindemith. <i>Symphonie pour cordes</i>, de Rivier.</p> <p>1933 <i>Lieutenant Kijé</i>, de Prokofiev. <i>Partita</i>, de Petrassi.</p> <p>1934 <i>Divertimento</i>, de Dallapiccola. <i>Sinfonietta</i>, de Roussel. <i>Concerto pour orchestre</i>, de Petrassi. <i>Concerto pour piano</i>, de Sauguet. <i>Concerto pour flûte et orchestre</i>, d'Ibert.</p> <p>1935 <i>Concerto pour violon « A la mémoire d'un ange »</i>, de Berg. <i>Concerto pour orchestre</i>, d'Hindemith. <i>Das Augenlicht</i>, de Webern. <i>II^e Concerto pour violon</i>, de Prokofiev. <i>IV^e Symphonie</i>, de Roussel. <i>Mana</i>, de Jolivet.</p>
<p>1936 Constitution du groupe « Jeune France ».</p>	<p>1936 <i>Œdipe</i>, d'Enesco. <i>Jeux de cartes</i>, de Stravinsky (ballet). <i>Le Roi nu</i>, de Françaix (ballet).</p>	<p>1936 <i>Concerto pour violon</i>, de Schönberg. <i>Musique pour cordes, percussion et célesta</i>, de Bartok. <i>Symphonie</i>, de William Walton. <i>Pierre et le Loup</i>, de Prokofiev. <i>Défilé</i>, de Loucheur. <i>I^{re} Symphonie</i>, de Loucheur.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1932 <i>Quatuor à cordes</i>, de Loucheur. <i>Le Zodiaque</i>, de Migot.</p> <p>1933 <i>Duo concertant</i>, de Stravinsky.</p>		
<p>1934 <i>V^e Quatuor</i>, de Bartok. <i>Concerto pour neuf instruments</i>, de Webern. <i>Quatuor à cordes</i>, de Jolivet. <i>Suite en rocaille</i>, de Schmitt.</p> <p>1935 <i>Concerto per due pianoforti soli</i>, de Stravinsky. <i>Concertino da camera</i>, d'Ibert.</p>	<p>1934 <i>Ave Maria</i>, de Stravinsky. <i>L'Ascension</i>, de Messiaen. <i>Deutsche Liedmesse</i>, de Fortner.</p> <p>1935 <i>La Nativité du Seigneur</i> (pour orgue), de Messiaen.</p>	
<p>1936 <i>IV^e Quatuor</i>, de Schönberg. <i>Variations pour piano</i>, de Webern. <i>Adagio for Strings</i>, de Barber. <i>Poèmes pour Mi</i>, de Messiaen.</p>	<p>1936 <i>Litanies à la Vierge noire</i>, de Poulenc. <i>Psaume IX</i>, de Petrassi. <i>Te Deum</i>, de Kodaly.</p>	<p>1936 <i>Chroniques de ma vie</i>, de Stravinsky.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1937 Mort de Ravel et de Roussel.	1937 <i>Les Petites Cardinal</i> , de Honegger et Ibert. <i>Nobilissima Visione</i> , d'Hindemith (ballet). <i>Le Diable boiteux</i> , de Françaix (ballet).	1936 <i>Cinq Incantations</i> , de Jolivet. 1936-1937 <i>Le Musicien dans la cité</i> , de Baudrier. 1937 <i>V^e Symphonie</i> , de Chostakovitch. <i>Découverte du Brésil</i> , de Villa-Lobos. <i>Carmina Burana</i> , de Orff. <i>Concerto pour orchestre</i> , de Casella. <i>Variations sur un thème de Frank Bridge</i> , de Britten. <i>Concerto pour piano</i> , de Khatchaturian. <i>Concerto pour violon</i> , de Vogel. <i>Sérénade concertante</i> , de Delannoy.
1938 Musique de film de Prokofiev pour <i>Alexandre Nevsky</i> , d'Eisenstein.	1938 <i>Mathis le peintre</i> , de Hindemith. <i>Peer Gynt</i> , de Egk. <i>La Farce de Maître Pathelin</i> , de Barraud. <i>La Femme à barbe</i> , de Delvincourt. <i>Roméo et Juliette</i> , de Prokofiev.	1938 <i>Dumbarton Oaks Concerto</i> , de Stravinsky. <i>La Danse des morts</i> , d'Honegger. <i>Toccata pour piano et orchestre</i> , de Mihalovici. <i>Cosmogonie</i> , de Jolivet.
1939 Arrivée de Stravinsky et de Bruno Walter aux U. S. A.	1939 <i>La Chartreuse de Parme</i> , de Sauguet. <i>Médée</i> , de Milhaud. <i>Vol de nuit</i> , de Dallapiccola. <i>Der Mond</i> , de Carl Orff. <i>Siméon Kotko</i> , de Prokofiev. <i>Jeanne au bûcher</i> , de Honegger.	1939 <i>I^{re} Cantate</i> , de Webern. <i>Divertimento pour cordes</i> , de Bartok. <i>Concerto pour orgue</i> , de Poulenc. <i>Nicolas de Flüe</i> , de Honegger. <i>Cinq Danses rituelles</i> , de Jolivet. <i>L'Apocalypse de saint Jean</i> , de Françaix. <i>Concerto pour piano</i> , de Barraud.
1940 Arrivée de Bartok à New York.	1940 <i>Joan de Jarissa</i> , de Egk (ballet). <i>Roméo et Juliette</i> , de Sutermeister.	1940 <i>Symphonie en ut</i> , de Stravinsky.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS CRITIQUES, THÉORIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1937 <i>Sonate pour deux pianos et percussion</i>, de Bartok. <i>Mikrokosmos</i>, de Bar- tok. <i>Cantate de chambre</i>, de Beck. <i>Tel jour, Telle nuit</i>, de Poulenc.</p> <p>1938 <i>Quatuor</i>, de We- bern. <i>Chants de terre et de ciel</i>, de Messiaen.</p> <p>1939 <i>VI^e Quatuor</i>, de Bartok.</p> <p>1940 <i>II^e Symphonie de chambre</i>, de Schön- berg.</p>	<p>1937 <i>Messe</i>, de Poulenc. <i>Psaume LVI</i>, de Ri- vier. <i>Premier Livre d'or- gue</i>, de Migot.</p> <p>1939 <i>Les Corps glorieux</i> (pour orgue), de Messiaen. <i>Quatre Motets pour un temps de pénitence</i>, de Poulenc.</p>	<p>1937 <i>Unterweisung im Tonsatz</i>, de Hinde- mith.</p> <p>1939 <i>Poétique musicale</i>, de Stravinsky.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1940 Schönberg natu- ralisé américain.	1940 <i>L'Apostrophe</i> , de Françaix.	1940 <i>Concerto pour vio- lon</i> , de Samuel Bar- ber. <i>Les Quatre Tempéra- ments</i> , de Hindemith. <i>I^{re} Symphonie</i> de Hartmann. <i>Coro di morti</i> , de Petrassi. <i>Illuminations</i> , de Brit- ten. <i>Concerto en ut majeur</i> , de Rivier.
1942 Messiaen est nom- mé professeur au Conservatoire de Pa- ris.	1941-1952 <i>Guerre et Paix</i> , de Prokofiev.	1941 <i>Chant des prisons</i> , de Dallapiccola. <i>II^e Symphonie</i> , de Honegger. <i>VII^e Symphonie</i> , dite « de Leningrad », de Chostakovitch. <i>La Tragédie de Péré- grinos</i> , de Capde- vielle. <i>Rythmes du monde</i> , de Landowski.
	1942 <i>Die Zauberinsel</i> , de Sutermeister. <i>Capriccio</i> , de R. Strauss. <i>Dolorès</i> , de Jolivet. <i>Ginevra</i> , de Delan- noy.	1942 <i>I^{re} Symphonie</i> , de Henze. <i>Ode à Napoléon</i> et <i>Concerto pour piano</i> , de Schönberg.
	1943 <i>Die Kluge</i> , de Carl Orff. <i>Bolivar</i> , de Milhaud. 1943-1945 <i>Puck</i> , de De- lannoy.	1943 <i>Variations pour or- chestre d'instruments à vent</i> , de Schönberg. <i>Variations</i> op. 30, de Webern. <i>Concerto pour or- chestre</i> , de Bartok. <i>Ode</i> , de Stravinsky. <i>II^e Cantate</i> , de We- bern. <i>II^e Symphonie</i> , de Khatchaturian. <i>Catulli Carmina</i> , de Orff. <i>Ouverture du pédant joué</i> , de Capdevielle.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1940 <i>Les Complaintes du soldat</i>, de Jolivet. <i>Sonate n° 6</i>, de Prokofiev. <i>Quintette</i>, de Chostakovitch. <i>X^e Quatuor</i>, de Milhaud.</p> <p>1941 <i>Quatuor pour la fin du temps</i>, de Messiaen <i>Ricercari</i>, de Mihalo- vici. <i>I^{er} Quatuor à cordes</i>, de Britten.</p> <p>1942 <i>Ludus tonalis</i>, de Hindemith. <i>Sonate n° 7</i> de Pro- kofiev.</p> <p>1943 <i>Figure humaine</i>, de Poulenc. <i>Les Visions de l'Amen</i>, de Messiaen.</p>		<p>1942 Publication de <i>Models for Beginners in Composition</i>, de Schönberg.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1944 Musique de film de Prokofiev pour <i>Ivan le Terrible</i> , d'Ei- senstein.	1944 <i>Scènes de ballet</i> , de Stravinsky. <i>Guignol et Pandore</i> , de Jolivet (ballet). <i>Appalachian Spring</i> , de Copland (ballet). <i>Hérodiade</i> , de Hinde- mith.	1944 <i>Trois Petites Li- turgies</i> , de Messiaen. <i>Babel</i> , de Stravinsky. <i>Symphonies pour le temps présent</i> , de Mi- halovici. <i>IV^e Symphonie</i> , de Hartmann. <i>Orphée</i> , de Martinet.
1945 Webern est tué accidentellement. Mort de Bartok.	1945 <i>Peter Grimes</i> , de Britten. <i>Les Forains</i> , de Sau- guet (ballet).	1945 <i>III^e Concerto</i> (inachevé) de Bartok. <i>Petite Symphonie con- certante</i> , de Frank Martin. <i>Symphonie en trois mouvements</i> , de Stra- vinsky. <i>Ebony Concerto</i> , de Stravinsky. <i>Symphonie expiatoire</i> , de Sauguet. <i>Métamorphoses</i> , de R. Strauss. <i>Symphonie</i> , de Bau- drier. <i>Concerto dell'albatro</i> , de Ghedini. <i>Harawi</i> , de Messiaen. <i>III^e Symphonie</i> , dite «Liturgique», de Ho- negger. <i>L'Île rouge</i> , de Cap- devielle. <i>II^e Symphonie</i> , de Loucheur. <i>III^e Symphonie</i> , d'Ives (composée en 1901-1904).
1946 Mort de Manuel de Falla.	1946 <i>Le Viol de Lucrece</i> , de Britten. <i>Die Flut</i> , de Blacher. <i>Le Médium</i> , de Me- notti.	1946 <i>Rhapsodie malga- che</i> , de Loucheur. <i>III^e Symphonie</i> , de Copland. <i>IV^e Symphonie</i> , de Honegger. <i>La Terra</i> , de Mali- piero. <i>Variations et fugue sur un thème de Purcell</i> , de Britten.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1944 <i>Sonate pour violon seul</i>, de Bartok. <i>Le Bal martiniquais</i>, de Milhaud. <i>A Book of Music</i>, de Cage. <i>Quatuor</i>, d'Ibert.</p> <p>1945 <i>Vingt Regards sur l'Enfant Jésus</i>, de Messiaen. <i>I^{re} Sonate pour piano</i>, de Jolivet. <i>Le Testament Villon</i>, de Barraud.</p> <p>1946 <i>Sonatine</i>, de Boulez. <i>I^{re} Sonate</i>, de Boulez. <i>Variations pour quatuor à cordes</i>, de Martinet.</p> <p>1946-1948 <i>Seize Sonates et Quatre Interludes pour piano préparé</i>, de Cage.</p>	<p>1944 <i>Missa solemnis « pro Pace »</i>, de Casella.</p>	<p>1944 <i>Technique de mon langage musical</i>, de Messiaen.</p> <p>1945 <i>L'Esthétique expressive de Guillaume Dufay</i>, de Ch. Van den Borren.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1947 Création du Festival d'Aix-en-Provence. Publication du <i>Doc-teur Faustus</i> , de Th. Mann.	1947 <i>Orphée</i> , de Stravinsky (ballet). <i>Abraxas</i> , de Egk. <i>Agnès Bernauer</i> , de Orff. <i>Albert Herring</i> , de Britten. <i>Les Mamelles de Tiré-sias</i> , de Poulenc. <i>La Mort de Danton</i> , de von Einem.	1947 <i>Un survivant de Varsovie</i> , de Schönberg. <i>Concerto pour violon</i> , de Fortner. <i>Concerto pour violon</i> , de Henze. <i>Symphonie</i> , de Chailley. <i>Symphonie</i> , de Fortner. <i>Le Mystère des saints Innocents</i> , de Barraud. <i>Concerto pour ondes Martenot</i> , de Jolivet. <i>Saint Germain d'Auxerre</i> , de Migot.
1948 Première réalisation de musique concrète par P. Schaeffer.	1948 <i>Phèdre</i> , de Miha-lovici. <i>Montchil</i> , de Pipkov. <i>La Rencontre</i> , de Sau-guet (ballet). <i>Lucifer</i> , de Delvin-court.	1948 <i>Le Soleil des eaux</i> , de Boulez (1 ^{re} version). <i>Concert de bruits</i> , quatre études de P. Schaeffer. <i>Variations sur un thème de Paganini</i> , de Blacher. <i>Turangalîla-Sym-phonie</i> , de Messiaen.
1949 Mort de R. Strauss.	1949 <i>Antigone</i> , de Carl Orff. <i>Simplicius Simplicis-simus</i> , de Hartmann.	1949 <i>Symphonie pour un homme seul</i> , de Schaeffer et Henry. <i>Symphonie de prin-temps</i> , de Britten. <i>Le Chant des forêts</i> , de Chostakovitch.
	1950 <i>Phèdre</i> , d'Auric (ballet). <i>La Morte dell'Aria</i> , de Petrassi. <i>Le Consul</i> , de Menot-ti. <i>La Rose blanche</i> , de Fortner. <i>Numance</i> , de Barraud. <i>Les Amants captifs</i> , de Capdevielle. <i>La Main de gloire</i> , de Françaix.	1950 V ^e <i>Symphonie</i> , dite « Di Tre Re », de Honnegger. <i>Fantaisie sur B. A.-C. H.</i> , de Fortner. <i>Concerto pour piano et orchestre</i> , de Jolivet. <i>Visage nuptial</i> , de Boulez.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
	1947 <i>Requiem</i> , de Duruflé.	1947 <i>Arnold Schoenberg et son école</i> , de Leibowitz. <i>Structural Functions of the Harmony</i> , de Schönberg.
1948 <i>II^e Sonate pour piano</i> , de Boulez. <i>II^e Quatuor à cordes</i> , de Hartmann. <i>III^e Quatuor à cordes</i> , de Fortner. <i>Sonate de chambre pour clavecin et dix instruments</i> , de Petrassi. <i>Quintette à vents</i> , de Françaix. <i>Sonate pour piano</i> , de Dutilleul.	1948 <i>Messe</i> , de Stravinsky.	
1949 <i>Cinq Rechants</i> , de Messiaen. <i>Quatre Études de rythme</i> , de Messiaen. <i>Livre pour quatuor</i> , de Boulez.		
1950 <i>Séquence et Sonate pour piano</i> , de Barraqué. <i>Klavier-Ornamente</i> , de Blacher. <i>Quatuor à cordes</i> , de Cage. <i>Pièce pour piano</i> , de Martinet. <i>Mode de valeurs et d'intensité</i> , de Messiaen.	1950 <i>Messe de la Pentecôte</i> , de Messiaen <i>Stabat Mater</i> , de Poulenc.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
1951 Mort de Schönberg.	1951 <i>The Rake's Progress</i> , de Stravinsky. <i>Billy Budd</i> , de Britten. <i>The Pilgrim's Progress</i> , de Vaughan Williams. <i>Le Peintre et son modèle</i> , d'Auric (ballet). <i>Le Rire de Nils Halénius</i> , de Landowski.	1951 <i>Symphonie « Harmonie du monde »</i> , de Hindemith. <i>VI^e Symphonie</i> , de Hartmann. <i>II^e Concerto pour piano</i> , de Blacher. <i>Jean de la Peur</i> , de Landowski. <i>I^{re} Symphonie</i> , de Dutilleux.
	1952 <i>Chemin de lumière</i> d'Auric (ballet). <i>Boulevard Solitude</i> , de Henze. <i>Le Procès</i> , de von Einem.	1952 <i>Concerto pour harpe et orchestre de chambre</i> , de Jolivet. <i>Concerto pour hautbois</i> , de Zimmermann. <i>La Mort à Bâle</i> , de Beck. <i>Concerto pour piano préparé</i> , de Cage. <i>Timbres-durées</i> , de Messiaen et Schaeffer. <i>Spiel für Orchester</i> , de Stockhausen.
	1953 <i>Conte de Prusse</i> , de Blacher. <i>Opéra abstrait n° 1</i> , de Blacher. <i>Trionfo di Afrodite</i> , de Orff. <i>Hop-Frog</i> , de Loucheur (ballet). <i>La Dame à la licorne</i> , de Chailley (ballet). <i>Le Loup</i> , de Dutilleux (ballet).	1953 <i>Concerto pour violoncelle</i> , de Zimmermann. <i>Le Cercle des métamorphoses</i> , de Le Roux. <i>I^{re} Symphonie</i> , de Jolivet. <i>Le Réveil des oiseaux</i> , de Messiaen. <i>Études</i> , de Philippot. <i>Kontra-Punkte</i> , de Stockhausen. <i>Cantate de Noël</i> , de Honegger. <i>Cantique des cantiques</i> , de Baudrier.
1954 Création, en concert, à la Radio de Hambourg, des deux actes achevés de <i>Moïse et Aaron</i> , de Schönberg. Fondation du « Domaine musical ».	1954 <i>Le Retour</i> , de Michalovici. <i>The Turn of the Screw</i> , de Britten. <i>Les Caprices de Marianne</i> , de Sauguet.	1954 <i>Mouvements</i> , pour piano et orchestre, de Fortner. <i>Trois Mouvements symphoniques</i> , de Martinet. <i>La Victoire de Guernica</i> , de Nono.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
1951 <i>XVIII^e Quatuor</i> , de Milhaud.	1951 <i>Livre d'orgue</i> , de Messiaen, (exécuté par l'auteur en 1955).	
1952 <i>Sonate pour deux pianos</i> , de Poulenc. <i>Structures</i> , de Boulez.	1952 <i>Quatre Motets pour le temps de Noël</i> , de Poulenc.	
1953 <i>Concerto da came- ra</i> , de Baudrier. <i>Septuor</i> , de Stravins- ky. <i>Trois Poèmes de Sha- kespeare</i> , de Stravins- ky.	1953 <i>Requiem</i> , de Ri- vier.	
1954 <i>Étude en pianissi- mo</i> , de Blacher. <i>Quatre Pièces en quin- tette</i> , de Loucheur.	1954 <i>II^e Livre d'orgue</i> , de Migot.	

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	<p>1955 <i>Légende irlandaise</i>, de Egk. <i>Pallas Athene weint</i>, de Krenek. <i>Le Roi-Cerf</i>, de Henze. <i>Les Noces fantastiques</i>, de Delannoy (ballet). <i>Le Fou</i>, de Landowski.</p> <p>1956 <i>L'École des femmes</i>, de Liebermann. <i>Le Bal du destin</i>, de Daniel Lesur. <i>Le Ventriloque</i>, de Landowski. <i>Ondine</i>, de Henze (ballet).</p>	<p>1954 <i>Concerto pour flûte et orchestre</i>, de Maderna. <i>Déserts</i>, de Varèse. <i>La Coupole</i>, de Bondon.</p> <p>1955 <i>The Creation</i>, de Fortner. <i>Le Marteau sans maître</i>, de Boulez. <i>Canti di liberazione</i>, de Dallapiccola. <i>Incontri</i>, de Nono. <i>Concerto pour violon</i>, de Chostakovitch. <i>Concerto pour flûte et orchestre</i>, de Rivier.</p> <p>1956 <i>La Vérité de Jeanne</i>, oratorio de Jolivet. <i>Épithalame</i>, de Jolivet. <i>Il Canto sospeso</i>, de Nono. <i>Le Chant des adolescents</i>, de Stockhausen. <i>III^e Symphonie</i>, de Henze.</p>
<p>1957 Première représentation à Zürich de <i>Moïse et Aaron</i>, de Schönberg.</p>	<p>1957 <i>Dialogues des Carmélites</i>, de Poulenc (créé à la Scala). <i>Le Revizor</i>, de Egk. <i>Noces de sang</i>, de Fortner. <i>Agon</i>, de Stravinsky (ballet). <i>Les Brigands</i>, de Klebe.</p>	<p>1957 <i>XI^e Symphonie</i>, de Chostakovitch. <i>IV^e Mouvement symphonique</i>, de Martinet. <i>Symphonie</i>, de Fl. Schmitt. <i>Impromptus</i>, de Fortner. <i>Canto di speranza</i>, de Zimmermann. <i>Concerto pour violon</i>, de Nigg. <i>VIII^e Symphonie</i>, de Milhaud.</p>
<p>1958 Création du groupe de « Recherches musicales ».</p>	<p>1958 <i>Orphée</i>, de P. Henry (ballet).</p>	<p>1958 <i>Kammermusik</i>, de Henze. <i>Groupe pour trois orchestres</i>, de Stockhausen.</p>

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1955 <i>Partita</i> pour deux pianos, d'Auric. <i>Quatuor à cordes</i>, de Maderna. <i>Concertino de trompette</i>, de Loucheur.</p> <p>1956 <i>Zeitmasse</i>, de Stockhausen. <i>Oiseaux exotiques</i>, de Messiaen. <i>Les Insolites</i>, de Bondon.</p> <p>1957 <i>Klavierstück XI</i>, de Stockhausen. <i>III^e Sonate pour piano</i>, de Boulez. <i>Les Chants de feu et de lune</i>, de Bondon.</p> <p>1958 <i>Serenata pour cinq instruments</i>, de Petrassi. <i>Musique de chambre</i>, de Henze.</p>	<p>1955 <i>Te Deum</i>, de Barraud. <i>Cantate pascalle</i> et <i>Cantate d'amour</i>, de Migot. <i>Canticum sacrum</i>, de Stravinsky.</p> <p>1958 <i>Threni</i>, de Stravinsky.</p>	<p>1957 <i>Sonate que me veux-tu?</i> (Réflexions sur les fins et les moyens de l'art musical), de Roland-Manuel.</p> <p>1958 <i>Avec Stravinsky</i>, entretiens avec R. Craft.</p>

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES BIOGRAPHIE DES MUSICIENS VIE MUSICALE	THÉÂTRE OPÉRAS — BALLETS	MUSIQUE SYMPHONIQUE
	1959 <i>La Voix humaine</i> , de Poulenc. <i>Cédipe roi</i> , de Orff. <i>Les Vœux mortels</i> , de Klebe.	1958 <i>Sonate pour flûte</i> , de Jolivet. <i>Deux Improvisations sur Mallarmé et Dou- bles</i> , de Boulez. <i>VI^e Symphonie</i> , de Rivier. <i>Hommage à Joyce</i> , de Berio. 1958-1959 <i>Nouvelles Études</i> , de P. Schaef- fer. 1959 <i>II^e Symphonie</i> , de Jolivet. <i>Variations sur un thème caraïbe</i> , de Egk. <i>Chant de naissance</i> , de Fortner. <i>Cycle</i> , de Stockhau- sen. <i>Pittsburgh Sympho- nie</i> , de Hindemith. <i>Les Trois Lys</i> , de Sauguet. <i>II^e Symphonie</i> , de Dutilleux. <i>VII^e Symphonie</i> , de Hartmann.

MUSIQUE DE CHAMBRE	MUSIQUE POUR L'ÉGLISE	ÉCRITS THÉORIQUES, CRITIQUES ET BIOGRAPHIQUES
<p>1959 <i>I^{er} Catalogue d'oiseaux</i>, pour piano, de Messiaen. <i>Kontakte</i>, de Stockhausen.</p>	<p>1959 <i>Missa brevis</i>, de Britten.</p>	

INDEX DES NOMS

INDEX DES NOMS

- AARON, grand prêtre des Hébreux, frère de Moïse : 1471.
- ABACO (Evaristo Felice dall'), violoniste et compositeur italien, 1675 † 1742 : 98, 175, 1570.
- ABADIE (Louis), compositeur français, 1814 ? † 1858 : 1490.
- ABEL (Leopold August), violoniste et compositeur allemand, 1718 † 1794 : 149.
- ABEL (Carl Friedrich), frère du précédent, violiste et compositeur, 1723 † 1787 : 136, 149, 245.
- ABERT (Hermann), musicologue allemand, 1871 † 1927 : 19, 1590.
- ABRAHAM (Otto), physiologiste et acousticien allemand, 1872 † 1926 : 1551.
- ADAM (Louis), pianiste et compositeur français, 1758 † 1848 : 286, 287.
- ADAM (Adolphe), fils du précédent, compositeur, 1803 † 1856 : 419, 751-752, 753, 757, 854, 1606.
- ADAM de LA HALLE, trouvère français, 1240 ? † 1285-88 ? : 1566.
- ADAMI (Giuseppe), auteur dramatique et librettiste italien, 1878 † 1946 : 819.
- ADDISON (Joseph), journaliste et écrivain anglais, 1672 † 1719 : 1626.
- ADEMOLLO (Alessandro), historien de la musique et du théâtre italien, 1826 † 1891 : 1589.
- ADLER (Guido), musicologue autrichien, 1855 † 1941 : 1552, 1570, 1572, 1590.
- ADLGASSER (Anton Cajetan), organiste et compositeur allemand, 1729 † 1777 : 145, 203, 242.
- ADOLFATI (Andrea), compositeur italien, 1711 ? † 1760 ? : 63.
- ADORNO (Theodor WIESENGRUND), philosophe, sociologue et compositeur allemand, né en 1903 : 591.
- AGOULT (Marie de FLAVIGNY, comtesse d'), dite Daniel STERN, femme de lettres française, 1805 † 1876 : 534, 537, 538, 539, 541, 547, 557, 1565, 1607, 1612.
- AGRANEV (Dmitri SLAVIANSKY d'), chanteur et chef de chœur russe, 1838 † 1908 : 777.
- AGRELL (Johan), compositeur suédois, 1701 † 1765 : 170.
- AGRICOLA (Johann Friedrich), organiste et compositeur allemand, 1720 † 1774 : 151.
- AGUADO (Dionisio), guitariste espagnol, 1784 † 1849 : 380.
- AIGUILLON (Emmanuel-Armand VIGNEROT du PLESSIS de RICHELIEU, duc d'), homme d'État français, 1720 † 1788 : 67.
- AKHMATOVA (Anna GORENKO, dite), poétesse russe, 1889 † 1962 : 1031, 1034.
- AKUTAGAWA (Yasushi), compositeur japonais, né en 1925 : 1518.
- ALAIN (Auguste CHARTIER, dit), philosophe français, 1868 † 1951 : 1194.
- ALAIN (Jehan), organiste et compositeur français, 1911 † 1940 : 1135, 1146.
- ALBANESE, chanteur et compositeur italien, 1729 † 1800 : 1481.
- ALBÉNIZ (Isaac), pianiste et compositeur espagnol, 1860 † 1909 : 381, 567, 661, 667, 668, 669, 682, 1358 1359-1361, 1362, 1363, 1364, 1367, 1368.
- ALBÉNIZ (Mateo), chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1755 ? † 1831 : 381.
- ALBÉNIZ (Pedro), fils du précédent, pianiste et compositeur, 1795 † 1855 : 381, 383, 1358.
- ALBERT 1^{er} de HABSBOURG, duc d'Autriche, empereur romain germanique (1298), 1255 † 1308 : 707.
- ALBERT (Eugen d'), pianiste et compositeur allemand, 1864 † 1932 : 547, 804.
- ALBERT (Heinrich), poète, organiste et compositeur allemand, 1604 † 1651 : 524.
- ALBERTI (Domenico), chanteur, claviciniste et compositeur italien, 1710 † 1740 : 63, 97, 112.
- ALBERTI (Giuseppe Matteo), vio-

- loniste et compositeur italien, 1685 † 1751 : 97.
- ALBINONI (Tomaso), compositeur italien, 1671 † 1750 : 95, 171, 172.
- ALBRECHT (Hans), musicologue allemand, né en 1902 : 1590.
- ALBRECHTSBERGER (Johann Georg), organiste, compositeur et théoricien autrichien, 1736 † 1809 : 144, 145, 233, 300, 336, 747, 748, 1562.
- ALCUIN, religieux anglo-saxon, savant et écrivain de langue latine, 753 ? † 804 : 1472.
- ALEMERT (Jean LE ROND d'), mathématicien, physicien et philosophe français, 1717 † 1783 : 28, 83, 281, 1599.
- ALEXANDRE I^{er}, empereur de Russie (1801), 1777 † 1825 : 285, 702, 704.
- ALFANO (Franco), compositeur italien, 1876 † 1954 : 814, 1378, 1382-1383.
- ALIPRANDI (Bernardo), violoncelliste et compositeur italien, 1700 † après 1780 : 104.
- ALKAN (Charles-Valentin MORHANGE, dit), pianiste et compositeur français, 1813 † 1888 : 290-291, 542.
- ALLAIS (Alphonse), écrivain et humoriste français, 1855 † 1905 : 1492.
- ALLARD (Émilien), carillonneur canadien contemporain : 1475.
- ALLÈGRET (Yves), réalisateur de films français, né en 1907 : 1515.
- ALLEGRI (Gregorio), chanteur et compositeur italien, 1582 † 1652 : 175, 1563.
- ALLEN (Warren Dwight), musicologue américain, né en 1885 : 1574.
- ALPHONSE X le Sage, ou le Savant, roi de Castille, troubadour et savant, 1221 † 1284 : 1569.
- ALTAROCHE (Michel-Agénor), littérateur et homme politique français, 1811 † 1884 : 1487.
- ALTENBERG (Richard ENGLÄNDER, dit Peter), écrivain autrichien, 1859 † 1919 : 1299.
- ALTNIKOL (Johann Christoph), compositeur allemand, gendre de J. S. Bach, 1719 † 1759 : 127.
- ALWYN (William), compositeur anglais, né en 1905 : 1399.
- AMANTINI, chanteur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 67.
- AMAR (Liko), violoniste turc, né en 1891 : 1280, 1282.
- AMBROS (August Wilhelm), musicologue et compositeur autrichien, 1816 † 1876 : 1564, 1626.
- AMIOT (Père Joseph-Marie), jésuite, missionnaire et musicographe français, 1718 † 1794 : 1550.
- AMPÈRE (André-Marie), mathématicien et physicien français, 1775 † 1836 : 1552.
- AMY (Gilbert), compositeur français, né en 1936 : 1186.
- ANCELET, musicographe français, début du XVIII^e siècle : 62.
- ANCELIN (Pierre), compositeur français, né en 1934 : 1252, 1253.
- ANDERS (Gottfried Engelbert), musicographe allemand, 1795 † 1866 : 1606.
- ANDERSEN (Hans Christian), poète, conteur et romancier danois, 1805 † 1875 : 993, 1009, 1340.
- ANDLER (Charles), germaniste français, 1866 † 1933 : 571.
- ANDRÉ (Johann), compositeur et éditeur de musique allemand, 1741 † 1799 : 447.
- ANDREIANOVA (Elena), danseuse russe, 1819 † 1857 : 746.
- ANDRÉS (Juan), jésuite et théoricien espagnol, 1740 † 1817 : 384.
- ANDREVI (Francisco), organiste et compositeur espagnol, 1786 † 1538 : 383.
- ANDRICU (Michel), compositeur roumain, né en 1894 : 1333.
- ANET (Baptiste), violoniste et compositeur français, 1676 † 1755 : 60.
- ANFOSSI (Pasquale), compositeur italien, 1727 † 1797 : 8, 66, 230.
- ANGIOLINI (Angelo GASPARINI, dit Gasparo), danseur, chorégraphe et compositeur italien, 1731 † 1803 : 738.
- ANGLÉS (Mgr Higinio), musicologue espagnol, né en 1888 : 1349, 1355, 1589.
- ANGLÉS (Père Rafael), organiste et compositeur espagnol, 1731 † 1816 : 381.
- ANNA Ivanovna, impératrice de Russie (1730), 1693 † 1740 : 702.
- ANNIBALINO, chanteur italien, milieu du XVIII^e siècle : 61.
- ANNUNZIO, voir : D'ANNUNZIO.
- ANSEAUME (Louis), auteur dramatique français, 1721 † 1784 : 15, 16, 21.
- ANSERMET (Ernest), chef d'orchestre et théoricien suisse, né en 1883 : 985, 999, 1002, 1004, 1018.
- ANTHEAUME, violoncelliste français, milieu du XVIII^e siècle : 36.
- ANTHIOME (Eugène-Jean-Baptiste), pianiste, compositeur et professeur français, 1836 † 1911 : 928.
- ANTIER (Marie), cantatrice française, 1687 ? † 1747 : 60.

ANTIGNAC (Antoine), chansonnier français, 1770 † 1825 : 1484.
 ANTONII (Giovanni Battista degli), organiste et compositeur italien, 1660 ? † 1720 ? : 103.
 ANTONIO, voir : GUIDO (Antonio).
 APEL (Johann August), méticien et conteur allemand, 1771 † 1816 : 396.
 APEL (Willi), musicologue américain, d'origine allemande, né en 1893 : 1589.
 APOLLINAIRE (Guillaume), poète et romancier français, 1880 † 1918 : 980, 982, 1134, 1135, 1137, 1492.
 APOUKHTINE (Alexei), poète russe, 1841 † 1893 : 1034.
 APPONYI (comte Anton), mélomane hongrois, 1751 † 1817 : 188.
 APTHORP (William Foster), critique et musicographe américain, 1848 † 1913 : 1627.
 ARAGON (Louis), poète et romancier français, né en 1897 : 1492.
 ARAJA (Francesco), compositeur italien établi en Russie, 1700 † 1767 : 674.
 ARANAZ (Pedro), compositeur espagnol, 1742 † 1821 : 377, 382.
 ARBOS (Enrique FERNANDEZ), violoniste, chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1863 † 1939 : 1358, 1367.
 ARCADELT (Jacques), compositeur liégeois, 1514 ? † 1557 ? : 1565.
 ARCAS (Julian), guitariste espagnol, 1833 † 1882 : 380.
 ARDEVOL (José), compositeur et chef d'orchestre cubain, né en 1911 : 1372.
 ARENSKY (Anton), compositeur russe, 1861 † 1906 : 695, 985.
 ARGENTINA (Antonia MERCÉ, dite la), danseuse et chorégraphe espagnole, 1890 † 1936 : 1370, 1371.
 ARGENTINITA (Encarnacion LOPEZ, dite la), danseuse et chorégraphe espagnole, 1895 † 1945 : 1372.
 ARIOSTE (Ludovico ARIOSTO, dit l'), poète et humaniste italien, 1474 † 1533 : 739.
 ARISTOPHANE, poète comique grec, ~ 445 ? † ~ 385 ? : 805.
 ARISTOTE, philosophe grec, ~ 384 † ~ 322 : 91, 1598.
 ARISTOXÈNE de TARENTE, théoricien grec, seconde moitié du ~ IV^e siècle : 1199, 1224, 1560.
 ARKWRIGHT (Godfrey Pellew), musicologue et pédagogue anglais, 1864 † 1944 : 1589.
 ARMINGAUD (Jules), violoniste français, 1820 † 1900 : 768.
 ARMSTRONG (Louis), trompettiste et

chef d'orchestre de jazz américain, né en 1900 : 1077, 1079-1080, 1081, 1083, 1084, 1085, 1086.
 ARMSTRONG (Samuel), cinéaste américain contemporain : 1519.
 ARNAUD (Étienne), chansonnier français, XIX^e siècle : 1490.
 ARNAUD (abbé François), littérateur et critique français, 1721 † 1784 : 48.
 ARNELL (Richard), compositeur anglais, né en 1917 : 1397.
 ARNOLD (Frank Thomas), musicologue anglais, 1861 † 1940 : 75.
 ARNOLD (Malcolm), trompettiste et compositeur anglais, né en 1921 : 1397.
 ARNOULD (Sophie), cantatrice française, 1744 † 1802 : 1484.
 ARP (Hans), sculpteur français, d'origine allemande, né en 1887 : 1321.
 ARREGUI GARAY (Vicente), compositeur et critique espagnol, 1871 † 1925 : 1368, 1369.
 ARRIAGA (Juan Crisostomo de), compositeur espagnol, 1806 † 1826 : 381, 702.
 ARRIETA (Emilio), compositeur espagnol, 1823 † 1894 : 379, 1356.
 ARRIEU (Claude), compositrice française, née en 1903 : 947, 1146, 1218, 1219, 1254, 1265, 1492, 1493.
 ARTARIA, maison d'éditions musicales et artistiques, fondée à Vienne en 1769 : 188, 748.
 ARTEAGA (Esteban), jésuite et théoricien espagnol, 1747 † 1799 : 384.
 ARTOIS (comte d'), voir : CHARLES X.
 ASENJO BARBIERI, voir : BARBIERI.
 ASLANOV (P. A.), chef d'orchestre russe émigré en 1921 aux États-Unis : 1026-7.
 ASPELMAYR (Franz), compositeur autrichien, 1728 † 1786 : 145.
 ASRIEL (Endre), compositeur allemand contemporain : 1345.
 ASSAFIEV (Boris), dit Igor GLEBOV, musicologue et compositeur soviétique, 1884 † 1949 : 1027.
 ASTRUC (Zacharie), peintre, sculpteur et critique d'art français, 1835 † 1907 : 839.
 AUBANEL (Georges), compositeur français, né en 1896 : 1239.
 AUBER (Daniel - François - Esprit), compositeur français, 1782 † 1871 : 392, 401, 406, 407, 409, 415-417, 421, 564, 579, 749, 750, 754.
 AUBERT (Jacques), violoniste et compositeur français, 1689 † 1753 : 62, 74.
 AUBERT (Louis), fils du précédent, violoniste, 1720 † 1800 ? : 36.
 AUBERT (Louis), compositeur, pro-

- fesseur et critique français, né en 1877 : 1265, 1619.
- AUBERT (Olivier), violoncelliste français, 1763 † 1830 ? : 78.
- AUBIN (Tony), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1907 : 1146, 1235, 1239, 1268.
- AUBRY (Pierre), musicologue français, 1874 † 1910 : 1552, 1563, 1579, 1580-1582, 1583, 1590.
- AUDEN (Wystan Hugh), poète américain, né en 1907 : 1018.
- AUDRAN (Edmond), compositeur français, 1842 † 1901 : 846, 855, 856, 878, 1415.
- AUGUSTE, empereur romain, ~ 63 † 14 : 1471.
- AUGUSTE II, électeur de Saxe et roi de Pologne (1697), 1670 † 1733 : 701.
- AUGUSTIN (saint), théologien latin, Père de l'Eglise, 354 † 430 : 92, 251, 1243.
- AUMER (Jean), danseur et chorégraphe français, 1776 † 1833 : 745, 746, 747, 748.
- AURIC (Georges), compositeur français, né en 1899 : 982, 989, 1102, 1125-1131, 1231, 1257, 1260, 1261, 1265, 1402, 1511, 1513, 1515, 1518.
- AURNHAMMER (Josepha von), dame BESSENG, pianiste autrichienne, 1758 † 1820 : 244, 245.
- AUTRAN (Joseph), poète français, 1813 † 1877 : 552, 553.
- AVELINE (Claude), romancier français, né en 1901 : 832.
- AVENEL (Paul), littérateur français, 1823 † 1902 : 1489.
- AYRTON (William), critique et musicographe anglais, 1777 † 1858 : 1626.
- AZEVEDO (Alexis), critique français, 1813 † 1875 : 1612.
- AZOPARDI (Francesco), compositeur maltais, 1748 † 1809 : 1562.
- BABADJANIAN (Arno), compositeur soviétique, né en 1921 : 1328.
- BACARISSE (Salvador), compositeur espagnol, né en 1898 : 1371, 1373.
- BACH, famille de musiciens allemands issue de Veit, boulanger, 1580 ? † 1619 : 127.
- JOHANN SEBASTIAN, 1685 † 1750 : 39, 64, 96-97, 108, 110, 118, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 157, 160, 161, 162, 164, 197, 200, 202, 203, 206, 207, 219, 221, 229, 239, 241, 242, 245, 251, 254, 287, 299, 301, 302, 306, 477, 489, 495, 500, 508, 527, 528, 544, 565, 599, 662, 700, 744, 788, 808, 809, 849, 854, 864, 867, 882, 887, 890, 892, 901, 903, 909, 916, 1005, 1006, 1012, 1020, 1056, 1067, 1068, 1071, 1072, 1116, 1142, 1146, 1152, 1161, 1225, 1240, 1248, 1281, 1284, 1287, 1296, 1301, 1320, 1327, 1370, 1385, 1403, 1404, 1519, 1533, 1561, 1570, 1573, 1574, 1576, 1578, 1580, 1590, 1591, 1596, 1605, 1610, 1617, 1621.
- Ses fils :
- WILHELM FRIEDEMANN, 1710 † 1784 : 119, 120, 128-132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 161, 217, 221, 226, 237, 302.
- CARL PHILIPP EMANUEL, 1714 † 1788 : 97, 112, 118-119, 120, 125, 127, 129, 130, 132-134, 135, 149, 151, 155, 157, 158, 161, 171, 184, 245, 259, 299-300, 302, 306, 447.
- JOHANN GOTTFRIED BERNHARD 1715 † 1739 : 127.
- GOTTFRIED HEINRICH, 1724 † 1763 : 127.
- JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH, 1732 † 1795 : 127, 134-135, 138, 149.
- JOHANN CHRISTIAN, 1735 † 1782 : 65, 119, 120, 149, 151, 160, 161, 162, 202, 217, 227, 237, 345, 246, 302, 427, 782, 1559.
- WILHELM FRIEDRICH ERNST, fils de J. Christoph Friedrich, claveciniste, organiste et compositeur, 1759 † 1845 : 128, 134.
- MARIA BARBARA, *née* Bach, cousine et première femme de Johann Sebastian, 1684 † 1720 : 127.
- ANNA MAGDALENA, *née* Wülken, seconde femme de Johann Sebastian, 1701 † 1760 : 127.
- DOROTHEA ELISABETH, *née* Georgi, femme de Wilhelm Friedemann, 1725 † 1791 : 129.
- FRIEDERICKE SOPHIE, fille de Wilhelm Friedemann, 1757 † 1801 : 129.
- JOHANNA MARIA, *née* Dannemann, femme de Carl Philipp Emanuel 1724 † 1795 : 132.
- BACHAUMONT (Louis PETIT de), mémorialiste français, 1690 † 1771 : 1600.
- BACHELARD (Gaston), philosophe français, 1884 † 1962 : 600.
- BACHMANN (Ingeborg), poétesse allemande, née en 1926 : 1312.

- BACON (Richard Mackenzie), critique et musicographe anglais, 1776 † 1844 : 1626.
- BACULARD d'ARNAUD (François de), littérateur français, 1718 † 1805 : 1481.
- BAGUER (Carlos), organiste espagnol, 1768 † 1808 : 377, 383.
- BAILLET (Eugène), chansonnier français, 1831 † 1906 : 1489.
- BAILLOT (Pierre), violoniste et compositeur français, 1771 † 1842 : 68, 77, 1486, 1602.
- BAINI (abbé Giuseppe), historien de la musique et compositeur italien, 1775 † 1844 : 1566, 1567, 1570.
- BAIRD (Tadeusz), compositeur polonais, né en 1928 : 1337.
- BAISTROCCHI (Pietro), instituteur et organiste italien, maître de G. Verdi : 625.
- BAJETTI (Giovanni), chef d'orchestre et compositeur italien, 1811 † 1876 : 753.
- BAKER (Joséphine), chanteuse américaine, née en 1906 : 1415.
- BAKST (Léon), peintre et décorateur russe, 1866 † 1924 : 979, 987.
- BAL y GAY (Jésus), musicologue et compositeur espagnol, né en 1905 : 1372.
- BALAKIREV (Mily), compositeur russe, 1837 † 1910 : 567, 667, 669, 677-681, 682, 690, 693, 698, 777, 1325.
- BALANCHINE (George), danseur et chorégraphe américain, d'origine russe, né en 1904 : 983, 986, 1017, 1020.
- BALBASTRE (Claude), organiste et compositeur français, 1727 † 1799 : 64.
- BALFE (Michael William), chanteur et compositeur irlandais, 1808 † 1870 : 783, 784.
- BALIUS (Jaime), compositeur espagnol, † 1822 : 383.
- BALLANCHE (Pierre), philosophe français, 1776 † 1847 : 557.
- BALLARD (Robert II), imprimeur-éditeur de musique français, † 1673 : 174.
- BALLIF (Claude), compositeur français, né en 1924 : 1204.
- BALMONT (Konstantin), poète russe, 1867 † 1942 : 992, 995, 1030, 1034.
- BALZAC (Honoré de), écrivain français, 1799 † 1850 : 545, 748, 1313, 1610.
- BAMBINI (Eustachio), directeur d'une troupe lyrique italienne, 1697 ? : 29.
- BANCHIERI (Adriano), organiste, compositeur et théoricien italien, 1567 ? † 1634 : 174.
- BANNISTER (Henry Marriott), musicologue anglais, 1854 † 1919 : 1568.
- BANVILLE (Théodore de), poète et auteur dramatique français, 1823 † 1891 : 1127.
- BAQUET (George), clarinettiste de jazz américain, 1883 † 1949 : 1077.
- BARATEAU (Émile), chansonnier français, 1792 † 1870 : 1489.
- BARBAJA (Domenico), impresario italien, directeur de théâtres lyriques, 1778 † 1841 : 397, 747.
- BARBARA de Bragance, voir : MARIA BARBARA.
- BARBAUD (Pierre), compositeur et musicographe français, né en 1911 : 1204.
- BARBELLA (Emanuele), violoniste et compositeur italien, 1718 † 1777 : 100.
- BARBER (Samuel), compositeur américain, né en 1910 : 1401, 1405.
- BARBEY d'AUREVILLE (Jules), romancier français, 1808 † 1889 : 1611, 1613.
- BARBIER (Jules), auteur dramatique et librettiste français, 1822 † 1901 : 421, 756.
- BARBIERI (Francisco ASENJO), compositeur, musicologue et écrivain espagnol, 1823 † 1894 : 379, 381, 383, 1347-1350, 1352, 1353, 1354, 1355, 1356, 1357, 1358, 1359.
- BARBLAN (Otto), organiste, chef d'orchestre et compositeur suisse, 1860 † 1943 : 1589.
- BARDÈCHE (Maurice), critique littéraire et cinématographique français, né en 1908 : 1512.
- BAREZZI (Antonio), négociant italien, protecteur et beau-père de Verdi, 1787 † 1858 : 626, 630, 637.
- BAREZZI (Margherita), fille du précédent, voir : VERDI (Margherita).
- BARGINET (Alexandre), littérateur français, 1797 † 1843 : 1486.
- BARLOW (Fred), compositeur français, 1881 † 1951 : 1411.
- BARNETT (John), compositeur anglais 1802 † 1890 : 784.
- BARNETT (John Francis), neveu du précédent, compositeur et professeur, 1837 † 1916 : 366.
- BARNUM et BAILEY, cirque américain fondé par Phineas Barnum (1810 † 1891) : 992, 1016.
- BARRAINE (Elsa), compositrice française, née en 1910 : 947, 1218, 1219.
- BARRAQUÉ (Jean), compositeur français, né en 1928 : 1186, 1197, 1253, 1271, 1448.

- BARRAUD (Henry), compositeur français, né en 1900 : 1118, 1218, 1219-1222, 1254, 1257, 1258, 1268, 1411, 1620.
- BARRAULT (Jean-Louis), acteur et metteur en scène français, né en 1910 : 1457.
- BARRÉ (Pierre-Yves), vaudevilliste et chansonnier français, 1749-50 ? † 1832 : 1483.
- BARRÈS (Maurice), écrivain français, 1862 † 1923 : 213.
- BARRIÈRE (Étienne-Bernard-Joseph), violoniste et compositeur français, 1749 † 1818 : 78.
- BARTHE (Nicolas-Thomas), littérateur français, 1734 † 1785 : 1481.
- BARTOK (Béla), compositeur hongrois, 1881 † 1945 : 318, 466, 567, 670, 671, 836, 909, 1036-1072, 1104, 1109, 1114, 1129, 1153, 1156, 1248, 1317, 1335, 1337, 1338, 1339, 1340, 1391, 1394, 1401, 1598.
- BARZUN (Jacques), musicologue français, né en 1907 : 497, 1589.
- BASIE (William, « Count »), pianiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1904 : 1083, 1084, 1085, 1087.
- BASILIO (Père), *voir* : GARCIA (Manuel).
- BASSANI (Giovanni Battista), organiste et compositeur italien, 1657 † 1716 : 58.
- BASSEVI (Giacomo), *voir* : CERVETTO.
- BATAILLON (Marcel), hispanisant français, né en 1895 : 1363.
- BATISTE, chanteur au *Caveau moderne* (c. 1810) : 1486.
- BATKA (Richard), critique tchèque, 1868 † 1922 : 1628.
- BATTEUX (abbé Charles), littérateur français, 1713 † 1780 : 88.
- BAUDELAIRE (Charles), poète français, 1821 † 1867 : 298, 574, 578, 617, 832, 839, 1144, 1360, 1497, 1610, 1627.
- BAUDIOT (Charles-Nicolas), violoncelliste et professeur français, 1773 † 1849 : 78.
- BAUDRIER (Yves), compositeur français, né en 1906 : 1145, 1146-1148, 1261, 1509, 1516-1517, 1620.
- BAUERNFELD (Eduard von), écrivain autrichien, 1802 † 1890 : 339, 340, 371.
- BAUTISTA (Julián), compositeur argentin, né en 1901 : 1371, 1373.
- BAX (Sir Arnold), compositeur anglais, 1883 † 1953 : 1394.
- BAYER (Joseph), violoniste et compositeur autrichien, 1852 † 1913 : 761.
- BAZIN (André), critique cinématographique français, 1918 † 1958 : 1520.
- BAZIN (François), compositeur français, 1816 † 1878 : 422.
- BAZZINI (Anonino), violoniste et compositeur italien, 1818 † 1897 : 629.
- BEAUFILS (Marcel), esthéticien et critique français, né en 1899 : 1588.
- BEAUHARNAIS (Joséphine de), *voir* : JOSÉPHINE.
- BEAUMARCHAIS (Pierre-Augustin CARON de), auteur dramatique français, 1732 † 1799 : 81, 266, 431, 432.
- BEAUVARLET-CHARPENTIER (Jean-Jacques), organiste et compositeur français, 1734 † 1794 : 280.
- BEAUVARLET-CHARPENTIER (Jacques-Marie), fils du précédent, organiste, 1766 † 1834 : 281.
- BECCE (Giuseppe), compositeur italien, né en 1881 : 1408.
- BECHET (Sidney), clarinettiste et saxophoniste de jazz américain, 1897 † 1959 : 1077, 1084.
- BECK (Conrad), compositeur suisse, né en 1901 : 1279, 1317-1318.
- BECK (Franz), violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand, établi en France, 1723 † 1809 : 67, 142, 171.
- BECK (Jean), musicologue américain, d'origine alsacienne, 1881 † 1943 : 1581, 1582.
- BECKER (Jacques), auteur et réalisateur de films français, 1906 † 1960 : 1517.
- BECQUER (Gustavo Adolfo), poète espagnol, 1836 † 1870 : 1368.
- BÉDIER (Joseph), romaniste français, 1864 † 1938 : 1581.
- BEECKE (Ignaz von), compositeur allemand, 1733 † 1803 : 147.
- BEER (Joseph), clarinettiste autrichien, 1744 † 1811 : 65.
- BEETHOVEN (Johann van), chanteur allemand, père de Ludwig, 1740 ? † 1792 : 295, 299, 336.
- BEETHOVEN (Maria Magdalena, *née* Keverich, van), épouse du précédent, 1746 † 1787 : 295, 336.
- BEETHOVEN (Ludwig van), compositeur allemand, 1770 † 1827 : 22, 23, 38, 51, 65, 68, 69, 101, 113, 128, 131, 136, 144, 145, 148, 151, 157, 167, 172, 179, 182, 188, 191, 192, 194, 195, 198, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 231, 239, 240, 242, 245, 247, 254, 263, 266, 270, 287, 288, 293-337, 343, 349, 352, 358, 362, 365, 367, 390, 392, 393, 407,

- 427, 432, 435, 448, 450, 453, 470, 472, 477, 479, 482, 484, 485, 487, 490, 495, 496, 500, 502, 503, 507, 508, 509, 510, 515, 518, 523, 528, 535, 542, 544, 546, 551, 556, 558, 578, 580, 599, 608, 653, 662, 663, 665, 691, 702, 723, 726, 728, 732, 739-745, 780, 793, 806, 854, 880, 881, 882, 884, 887, 890, 892, 902, 903, 921, 944, 952, 965, 1010, 1016, 1023, 1024, 1025, 1030, 1032, 1043, 1055, 1057, 1058, 1063, 1067, 1071, 1116, 1125, 1152, 1161, 1253, 1268, 1293, 1294, 1296, 1352, 1353, 1404, 1410, 1498, 1499, 1519, 1527, 1550, 1574, 1578, 1584, 1590, 1596, 1597, 1598, 1602, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1610, 1611, 1617, 1618, 1622, 1627.
- BEETHOVEN (Karl van), neveu et pupille du précédent, officier autrichien, 1806 † 1858 : 337.
- BEIDERBECKE (Leon Bismark, « Bix »), cornettiste et pianiste de jazz américain, 1903 † 1931 : 1088, 1081.
- BÉJART (Maurice), danseur et chorégraphe français, né en 1927 : 1198, 1259.
- BEKKER (Paul), écrivain et musicologue allemand, 1882 † 1937 : 1285, 1385, 1564.
- BELAIEV (Mitrofan), éditeur de musique et mécène russe, 1836 † 1904 : 680, 692, 694.
- BELAIEV (Viktor), musicologue soviétique, né en 1888 : 1628.
- BELLAIGUE (Camille), critique français, 1858 † 1930 : 1614-1615.
- BELLEVILLE (Jacques de), compositeur et maître de ballet français, † 1650? : 62.
- BELLINI (Vincenzo), compositeur italien, 1801 † 1835 : 401, 414, 415, 425, 431, 435-441, 442, 444, 445, 523, 631, 643, 1607.
- BENCINI (Gioseffo), compositeur italien, fin XVIII^e - début XVIII^e siècle : 108.
- BENDA (Frantisek ou Franz), violoniste et compositeur tchèque, 1709 † 1786 : 143, 149, 150, 151.
- BENDA (Jiri Antonin ou Georg Anton), frère du précédent, compositeur, 1722 † 1795 : 149, 150, 151, 155, 161, 447.
- BENDA (Julien), philosophe et romancier français, 1867 † 1956 : 1598.
- BENEDEK (Laslo), réalisateur de films américain, d'origine hongroise, né en 1907 : 1521.
- BENJAMIN (Arthur), pianiste et compositeur australien, 1893 † 1960 : 1396.
- BENN (Gottfried), poète et essayiste allemand, 1886 † 1956 : 1281.
- BENNETT (Sir William Sterndale), pianiste et compositeur anglais, 1816 † 1875 : 783, 784, 787, 1589.
- BENOIS (Alexandre), peintre, décorateur et historien d'art russe, 1870 † 1960 : 979, 987, 995.
- BENOIST (François), organiste et compositeur français, 1794 † 1878 : 753, 754.
- BENOÎT XIV (Prospero LAMBERTINI), pape (1740), 1675 † 1758 : 251.
- BENOÎT (Camille), compositeur français, 1851 † 1923 : 897.
- BENTHEIM-STEINFURT (comte Ludwig von), prince allemand, amateur de musique, 1756 † 1817 : 207.
- BENTOU (P.), compositeur roumain contemporain : 1335.
- BERAIN (Jean), architecte, décorateur et graveur français, 1639 † 1711 : 59.
- BÉRANGER (Pierre-Jean), chansonnier français, 1780 † 1857 : 554, 1484, 1485, 1486, 1487.
- BÉRARD (Jean-Baptiste), chanteur et professeur français, 1710 † 1772 : 61.
- BÉRARD (Léon), administrateur et homme politique français, 1876 † 1960 : 1491.
- BERCY (Léon DROUIN, dit Léon de), chansonnier français, 1857 † après 1922 : 1492.
- BEREZOVSKY (Maxime), chanteur et compositeur russe, 1745 † 1777 : 702.
- BERG (Alban), compositeur autrichien, 1885 † 1935 : 448, 466, 712, 909, 987, 991, 1100, 1128, 1153, 1171, 1181, 1186, 1277, 1298-1302, 1307, 1310, 1317, 1321, 1598.
- BERGSON (Henri), philosophe français, 1859 † 1941 : 944, 1103, 1417, 1572.
- BERIO (Luciano), compositeur italien, né en 1925 : 1465, 1466.
- BÉRIOT (Charles-Auguste de), violoniste et compositeur belge, 1802 † 1870 : 1352.
- BÉRIZA (Marguerite BAROUSSE-BERCUT, dite), cantatrice française, directrice de théâtre, née en 1879 : 1411.
- BERKELEY (Lennox), compositeur anglais, né en 1903 : 1208, 1396, 1400.
- BERLIN (Irving), compositeur américain, d'origine russe, né en 1888 : 1518.
- BERLIOZ (Hector) compositeur français, 1803 † 1869 : 48, 50, 51, 52.

- 53, 156, 230, 289, 296, 301, 302, 303, 328, 329, 330, 335, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 413, 414, 419-420, 422, 432, 452, 472, 477-498, 507, 516, 530, 542, 544, 546, 550, 552, 560, 564, 565, 579, 580, 637, 677, 685, 698, 709, 732, 735, 744, 748, 749, 751, 781, 783, 784, 843, 869, 873, 874, 885, 944, 1206, 1220, 1228, 1247, 1443, 1556, 1565, 1577, 1584, 1586, 1598, 1606, 1607-1608, 1609, 1610, 1611, 1612, 1613, 1619, 1623.
- BERMUDO (frère Juan), théoricien espagnol, XVI^e siècle : 1354.
- BERNANOS (Georges), écrivain français, 1888 † 1948 : 1138.
- BERNARD (saint), abbé de Clairvaux, théologien français, 1091 † 1153 : 858.
- BERNARD (Armand), chef d'orchestre et compositeur français contemporain : 1511.
- BERNARD (Raymond), auteur et réalisateur de films français, né en 1891 : 1509.
- BERNARD (Robert), compositeur et critique suisse, né en 1900 : 1619, 1620.
- BERNARD-AUBERT (Claude), réalisateur de films français, né en 1928 : 1521.
- BERNERS (Gerald Hugh TYRWITT WILSON, Lord), diplomate anglais, compositeur et peintre, 1883 † 1950 : 989.
- BERNET-KEMPERS (Karel Philippus), musicologue néerlandais, né en 1897 : 1589.
- BERNHARDT (Sarah), actrice française, 1844 † 1923 : 1491.
- BERNHHEIM (Ernst), historien allemand, 1850 † 1942 : 1572.
- BERNIER (Nicolas), compositeur français, 1664 † 1734 : 60, 61.
- BERNIN (Gian Lorenzo BERNINI, dit le), architecte, sculpteur et peintre italien, 1598 † 1680 : 483, 1584.
- BERNSTEIN (Leonard), compositeur et chef d'orchestre américain, né en 1918 : 1405.
- BERRY (Leon, « Chu »), saxophoniste de jazz américain, 1910 † 1941 : 1083.
- BERTEAU (Martin), violoncelliste et compositeur français, 1700 ? † 1756 : 72, 78.
- BERTHA (Alexandre de), compositeur hongrois, 1834 † 1912 : 1419.
- BERTIN l'Ainé (Louis-François), journaliste français, fondateur du *Journal des Débats*, 1766 † 1841 : 1607.
- BERTIN (Louise), fille du précédent, compositrice et poétesse, 1805 † 1877 : 546.
- BERTON (Pierre-Montan), chanteur, chef d'orchestre et compositeur français, 1727 † 1780 : 42, 67.
- BERTON (Henri-Montan), fils du précédent, chef d'orchestre, professeur et compositeur, 1767 † 1844 : 371, 745, 746.
- BERTRAND, ingénieur français contemporain : 1420.
- BERTRAND (Louis, dit Aloysius), poète français, 1807 † 1841 : 935.
- BERWALD (Franz), compositeur suédois, 1796 † 1868 : 706.
- BESOZZI, famille de musiciens italiens.
- ALESSANDRO, hautboïste et bassoniste, 1702 † 1775 : 61, 80.
- PIETRO GIROLAMO, frère du précédent, bassoniste, 1704 † 1778 : 61, 80, 107.
- GAETANO, neveu des précédents, hautboïste 1725 † 1798 : 65, 107-108.
- BESSELER (Heinrich), musicologue allemand, né en 1900 : 1590.
- BETHMANN (Katherine, née Schaaß, grand-mère maternelle de Marie d'Agout, 1741 † 1822 : 534.
- BEYDTS (Louis), compositeur français, 1895 † 1953 : 1410, 1411, 1413.
- BIAGGI (Girolamo Alessandro), critique et compositeur italien, 1819 † 1897 : 1628.
- BIANCHI (Antonia), cantatrice italienne, maîtresse de Niccolò Paganini : 469.
- BIBER (Heinrich Ignaz Franz), violoniste et compositeur autrichien, 1644 † 1704 : 272.
- BIGARD (Leon Albany, « Barney »), clarinetiste de jazz américain, né en 1906 : 1082.
- BIGOT de MOROGUES (Marie), pianiste française, 1786 † 1820 : 288.
- BIGOTTINI (Emilia), danseuse française, 1784 † 1858 : 745.
- BIHARI (Janos), violoniste hongrois, 1764 † 1827 : 748.
- BINI (Pasquale), violoniste et compositeur italien, 1716 † 1768 : 100.
- BIRINGUCCIO (Vanoccio), physicien et fondeur italien, 1480 † 1539 : 1472.
- BISHOP (Sir Henry Rowley), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1786 † 1855 : 782.
- BITSCH (Marcel), compositeur français, né en 1921 : 1239.
- BITTNER (Julius), compositeur autrichien, 1874 † 1939 : 1628.
- BIZET (Georges), compositeur fran-

- çais, 1838 † 1875 : 199, 415, 423, 732, 766, 767-768, 772, 878, 879, 994, 1607, 1612, 1613.
- BIZET (René), poète français, 1887 † 1947 : 1121.
- BJØRNSEN (Björnstjerne), auteur dramatique et romancier norvégien, 1832 † 1910 : 706.
- BLACHER (Boris), compositeur allemand, né en 1903 : 1279, 1309-1310, 1313, 1320.
- BLAHOSLAV (Jan), prélat morave, compositeur et théoricien, 1523 † 1571 : 708.
- BLAINVILLE (Charles-Henri), compositeur et théoricien français, 1711 ? † après 1777 : 1559.
- BLAISE (Adolphe), bassoniste et compositeur français, † 1772 : 15, 42.
- BLAKEY (Art), batteur de jazz américain, né en 1919 : 1087.
- BLANCAFORT (Manuel), pianiste et compositeur espagnol, né en 1897 : 1373.
- BLANCAFORT (Manuel), fils du précédent, compositeur : 1373.
- BLANCHARD (Esprit), compositeur français, 1696 † 1770 : 61.
- BLANCHARD (Roger), compositeur français, né en 1919 : 1204.
- BLANCHE (Esprit), médecin aliéniste français, 1796 † 1852 : 537.
- BLANTON (Jimmy), contrebassiste de jazz américain, 1921 † 1942 : 1083.
- BLAU (Édouard), librettiste français, 1836 † 1906 : 760.
- BLAUROPE (Kurt), musicologue autrichien, né en 1914 : 465, 467.
- BLAVET (Michel), flûtiste et compositeur français, 1700 † 1768 : 36, 60, 61, 62, 80, 123, 149, 152.
- BLAZE de BURY (Henri BLAZE, dit), musicographe français, 1813 † 1888 : 1608, 1611.
- BLEI (Franz), auteur dramatique et essayiste allemand, 1871 † 1942 : 1280.
- BLISS (Sir Arthur), compositeur anglais, né en 1891 : 1395, 1398.
- BLOCH (Ernest), compositeur américain, d'origine suisse, 1880 † 1959 : 615.
- BLOM (Eric), musicologue anglais, 1888 † 1959 : 1627.
- BLONDEL de NESLE, trouvère français, fin du XII^e siècle : 22.
- BLOY (Léon), écrivain français, 1846 † 1917 : 230.
- BLUME (Friedrich), musicologue allemand, né en 1893 : 1570, 1590.
- BOADA (frère Jacinto), compositeur espagnol, 1765 † 1853 : 382.
- BOCCHERINI (Luigi), violoncelliste et compositeur italien, 1743 † 1805 : 65, 104, 105-106, 107, 151, 160, 161, 168, 171, 173, 176, 223, 377, 381, 739.
- BOECKLIN (Arnold), peintre suisse, 1827 † 1901 : 810.
- BOEHM (Joseph), violoniste hongrois, 1795 † 1876 : 101.
- BOËLLMANN (Léon), organiste et compositeur français, 1862 † 1897 : 856, 863.
- BOËLLMANN-GIGOUT (Marie-Louise), fille du précédent, pianiste, organiste et professeur, née en 1891 : 863.
- BOËLY (Alexandre-Pierre-François), pianiste, organiste et compositeur français, 1785 † 1858 : 287-289, 844, 854.
- BOIELDIEU (Adrien), compositeur français, 1775 † 1834 : 21, 23, 151, 282-285, 286, 287, 378, 406, 408, 409-410, 417, 418, 425, 444, 877, 1563.
- BOILEAU (Nicolas), poète et critique français, 1636 † 1711 : 88, 483.
- BOISJOLIN (Claude-Augustin VIELLE), libraire et biographe français, 1786 † 1832 : 1604.
- BOISMORTIER (Joseph BODIN de), compositeur français, 1691 † 1755 : 62.
- BOISSIER (Caroline BUTINI, Mme Auguste), mère de la comtesse de Gasparin, † 1836 : 537, 538, 545.
- BOISSIER (Valérie), fille de la précédente, voir : GASPARIN.
- BOISSY (Louis de), auteur dramatique français, 1694 † 1758 : 34.
- BOITO (Arrigo), poète, librettiste et compositeur italien, 1842 † 1918 : 623, 624, 637, 649, 651, 819.
- BOIVIN (Veuve), femme et successeur de François BOIVIN († 1734), éditeur et marchand de musique à Paris : 176.
- BOLDEN (Charles, « Buddy » ou « King »), trompettiste de jazz américain, 1868 ? † 1931 : 1077.
- BOLLIOD-MERMET (Louis), publiciste français, 1709 † 1793 : 88.
- BONAPARTE (Napoléon), voir : NAPOLÉON I^{er}.
- BONAPARTE (Joseph), frère aîné de Napoléon I^{er}, roi d'Espagne (1808-1813), 1768 † 1844 : 747.
- BONAPARTE (Marie-Anne, dite Elisa, dame BACIOCCHI), sœur aînée de Napoléon I^{er}, grande-duchesse de Toscane (1809-1815), 1777 † 1820 : 468.
- BONDEVILLE (Emmanuel), compositeur français, né en 1898 : 1257.

- BONDON (Jacques), compositeur français, né en 1927 : 1186-1187, 1252.
- BONIN, littérateur français, (c. 1820) : 1486.
- BONNARD (Pierre), peintre français, 1867 † 1947 : 987, 990.
- BONNAUD (Dominique), chansonnier français, 1864 † 1943 : 1491.
- BONNEDONNE (les), Eloï (c. 1637-1686) et son fils Jean (c. 1686-1700), carillonneurs à Malines : 1473.
- BONNET (Jacques), musicographe français, neveu de P. Bourdelot et continuateur de son œuvre, 1644 † 1724 : 1559.
- BONNIER de la MOSSON (Joseph), financier français, 1702 † 1744 : 74.
- BONNO (Giuseppe), maître de chapelle et compositeur autrichien d'origine italienne, 1710 † 1788 : 228.
- BONONCINI (Giovanni Battista), compositeur italien, 1670 ? † 1750 ? : 34, 61, 104, 144, 1626.
- BONPORTI (Antonio), compositeur italien, 1672 † 1749 : 96-97.
- BORDES (Charles), compositeur français, 1863 † 1909 : 888, 895, 897, 898, 901, 1580, 1619.
- BORDICIO, chanteur italien, milieu du XVIII^e siècle : 61.
- BORDIER (abbé Louis-Charles), compositeur français, 1700 † 1764 : 61.
- BORDINI (Faustina), cantatrice italienne, femme de J. A. Hasse, 1693 † 1781 : 150.
- BORECKY, (J.) critique tchèque (c. 1880) : 1627.
- BORGHI (Luigi), violoniste et compositeur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 101.
- BORODINE (Alexandre), compositeur russe, 1833 † 1887 : 567, 668, 676, 677, 678, 680, 682-684, 686, 689, 694, 777, 920, 981.
- BORREL (Eugène), musicologue français, 1876 † 1962 : 851, 857, 1580.
- BORRIES (Siegfried), compositeur et musicologue allemand, né en 1906 : 1344.
- BORROMINI (Francesco), architecte italien, 1599 † 1667 : 1584.
- BORTNIANSKY (Dmitri), compositeur russe, 1751 † 1825 : 702.
- BORUSLAK (Marcel), compositeur français, né en 1926 : 1252.
- BOSCHOT (Adolphe), musicographe et critique français, 1871 † 1955 : 1585, 1586, 1619.
- BOSSI (Cesare), compositeur italien, † 1802 : 747.
- BOSSI (Enrico), organiste et compositeur italien, 1861 † 1925 : 1377.
- BOSSUET (Jacques-Bénigne), prélat français, prédicateur et écrivain, 1627 † 1704 : 1614.
- BOTREL (Théodore), chansonnier français, 1868 † 1925 : 1492.
- BOTTICELLI (Alessandro FILIPEPI, dit Sandro), peintre italien, 1444-45 ? † 1510 : 913.
- BOUCHER (François), peintre français, 1703 † 1770 : 211, 1480.
- BOUCHOR (Maurice), littérateur français, 1855 † 1929 : 1491.
- BOUCOURÉCHLIEV (André), musicologue et compositeur français, né en 1925 : 1206.
- BOUGAINVILLE (Louis-Antoine de), navigateur français, 1729 † 1811 : 753.
- BOUILLY (Jean-Nicolas), auteur dramatique français, 1763 † 1842 : 390.
- BOUKAY (Maurice COUYBA, dit), homme politique et littérateur français, 1866 † 1931 : 1491, 1492.
- BOULANGER (Nadia), chef d'orchestre et professeur français, née en 1887 : 439, 963, 1208, 1209, 1317, 1332, 1337.
- BOULEZ (Pierre), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1925 : 990, 1169, 1171, 1172-1179, 1180, 1186, 1187, 1197, 1207, 1253, 1269, 1271, 1279, 1314, 1448, 1452, 1453, 1455, 1466, 1519, 1620.
- BOURDEAUX (Lucien), compositeur français, né en 1929 : 1252, 1268.
- BOURDELOT (Pierre MICHON, dit), médecin et musicographe français, 1610 † 1685 : 1559.
- BOURGAULT-DUCOUDRAY (Louis), musicologue et compositeur français, 1840 † 1910 : 567, 1552, 1576, 1588, 1594.
- BOURGEOIS (Jacques), critique français, né en 1918 : 1501.
- BOURNONVILLE (Auguste), danseur et chorégraphe français, 1805 † 1879 : 745.
- BOUVARD (François), violoniste et compositeur français, 1684 † 1760 : 74.
- BOUVET (Charles), violoniste et musicologue français, 1858 † 1935 : 1576.
- BOYCE (William), organiste et compositeur anglais, 1710 ? † 1779 : 1561.
- BOYÉ, musicographe français, seconde moitié du XVIII^e siècle : 89.
- BOYER-BRUN (Jacques BOYER, dit) journaliste français, 1764 † 1794 : 1601.

BOZZA (Eugène), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1905 : 1239.

BRACH (Paul), auteur dramatique français, † 1939 : 1412.

BRAHMS (Johannes), compositeur allemand, 1833 † 1897 : 131, 182, 199, 296, 312, 321, 322, 328, 352, 360, 362, 374, 448, 449, 451, 457, 459-461, 466, 482, 519, 535, 543, 553, 556, 565, 567, 653, 663, 672, 694, 711, 713, 721-730, 781, 788, 791, 796, 798, 808, 870, 900, 994, 1040, 1068, 1284, 1404, 1507, 1598, 1613 1624, 1625.

BRAÏLOÛ (Constantin), ethnomusicologue roumain, 1893 † 1958 : 869.

BRAQUE (Georges), peintre français, 1882 † 1963 : 92, 980, 982, 983, 989.

BRASCHI-ONESTI (Luigi), légat pontifical, 1745 † 1816 : 738.

BRASILLACH (Robert), écrivain français, 1909 † 1945 : 1512.

BRASSIN (Louis), pianiste et compositeur belge, 1840 † 1884 : 1359.

BRAUNFELS (Walter), pianiste et compositeur allemand, 1882 † 1954 : 804.

BRAZIER (Nicolas), vaudevilliste et chansonnier français, 1783 † 1838 : 1484.

BRÉAL (Michel), linguiste français, 1832 † 1915 : 1578.

BRECHT (Bertolt), écrivain et dramaturge allemand, 1898 † 1956 : 1277, 1280, 1287, 1288, 1340, 1514.

BREITKOPF et HÄRTEL, maison d'éditions musicales, fondée à Leipzig en 1719 : 199, 744, 1354, 1621.

BRELET (Gisèle), musicologue française, née en 1919 : 612, 1587.

BRENDEL (Franz), musicologue allemand, 1811 † 1868 : 1624.

BRENET (Antoinette BOBILLIER, dite Michel), musicologue française, 1858 † 1918 : 1569.

BRENTANO (Clemens), poète allemand, 1778 † 1842 : 451.

BRENTANO (Elisabeth ou Bettina von ARNIM, née), femme de lettres allemande, 1785 † 1859 : 337, 513.

BRESSON (Robert), auteur et réalisateur de films français, né en 1907 : 1502, 1507, 1512, 1517.

BRET (Gustave), organiste et critique français, né en 1875 : 1619.

BRETON (Tomas), chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1850 † 1923 : 1356-1357, 1358, 1369.

BRÉVAL (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur français, 1756 † 1825 : 67, 78.

BRÉVILLE (Pierre ONFROY de), compositeur, critique et professeur français, 1861 † 1949 : 778, 895, 897, 899.

BRIDGMAN (Nanie), musicologue française, né en 1907 : 1587.

BRILLOUIN (Jacques), ingénieur français, né en 1892 : 1494.

BRIOSCHI (Antonio), compositeur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 176.

BRISSET (Jacques), cinéaste français, né en 1929 : 1203.

BRITTEN (Benjamin), compositeur anglais, né en 1913 : 1009, 1396-1397, 1398-1399.

BRISUSCHI, voir BRIOSCHI.

BRIXI (Simon), organiste tchèque, 1693 † 1735 : 143.

BRIXI (Frantisek Xaver), fils du précédent, organiste et compositeur, 1732 † 1771 : 143.

BROCA (Paul), chirurgien et anthropologue français, 1824 † 1880 : 1551.

BROCA (Pedro), clarinettiste espagnol, première moitié du XIX^e siècle : 381.

BROCHE (Charles), organiste et compositeur français, 1752 † 1803 : 409.

BRONSART von SCHELLENDORF (Hans), pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1830 † 1913 : 546.

BROOKMEYER (Robert, « Bob »), tromboniste et pianiste de jazz américain, né en 1929 : 1088.

BROSSARD (Sébastien de), compositeur, musicographe et bibliophile français, 1655 † 1730 : 58, 73, 168.

BROSSES (Charles de), magistrat et écrivain français, 1709 † 1777 : 95, 104.

BROWN (Clifford), trompettiste de jazz américain, 1930 † 1956 : 1086.

BROWN (Maurice J. E.), musicologue anglais, né en 1906 : 367 371.

BROWN (Tom), chef d'orchestre de jazz américain, né en 1915 : 1078.

BROWNE-CAMUS (John George), officier d'origine irlandaise, au service de l'empereur de Russie, 1767 † 1827 : 336.

BRUANT (Aristide), chansonnier français, 1851 † 1925 : 1491, 1492.

BRUCKNER (Anton), compositeur autrichien, 1824 † 1896 : 327, 331, 374, 482, 558, 567, 613, 728, 793-796, 804, 806, 807, 994, 1283, 1405, 1572, 1598, 1625.

BRUNEAU (Alfred), compositeur français, 1857 † 1934 : 773-774, 835, 1619.

- BRUNETIÈRE (Ferdinand), écrivain et critique littéraire français, 1849 † 1906 : 1577, 1594.
- BRUNETTI (Gaetano), violoniste et compositeur italien, 1753 † 1808 : 105, 204, 377, 381.
- BRUNI (Antonio Bartolomeo), violoniste et compositeur italien, 1751 † 1821 : 101.
- BRUNSWICK (Josephine), comtesse von DEYM, puis baronne von STACKELBERG, 1779 † 1821 : 337.
- BRUSSEL (Robert), critique français, † 1940 : 942, 945.
- BRUYER (José), critique belge, né en 1889 : 1620.
- BUCCHI (Valentino), compositeur italien, né en 1916 : 1390.
- BÜCHER (Karl), économiste allemand, 1847 † 1930 : 1571.
- BUCHET (François-Louis-Julien, baron), général français, 1777 † 1868 : 539.
- BÜCHNER (Georg), auteur dramatique allemand, 1813 † 1837 : 1298, 1310.
- BÜCKEN (Ernst), musicologue allemand, 1884 † 1949 : 1575.
- BUFFARDIN (Pierre-Gabriel), flûtiste français, 1690 ? † 1768 : 60, 80, 150, 152.
- BUKOFZER (Manfred), musicologue américain, d'origine allemande, 1910 † 1955 : 1585, 1589.
- BULLINGER (abbé Joseph), ami de la famille Mozart, 1744 † 1810 : 242.
- BÜLOW (Hans von), pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1830 † 1894 : 543, 546, 560, 574, 575, 578, 638, 791, 798, 808, 1594, 1595, 1613.
- BUNGERT (August), compositeur allemand, 1845 † 1915 : 797.
- BUÑUEL (Luis), auteur et réalisateur de films espagnol, né en 1900 : 1372, 1507.
- BÜRGER (Gottfried August), poète allemand, 1747 † 1794 : 452, 888, 890.
- BURKARD (Heinrich), chef d'orchestre allemand, 1888 † 1950 : 1277.
- BURNEY (Charles), musicologue anglais, 1726 † 1814 : 21, 53, 100, 133, 141, 142, 218, 1559, 1560, 1561, 1626.
- BURTON (John), organiste et claviciniste anglais, 1730 † 1782 : 65.
- BUSCA (Ignazio), cardinal italien, secrétaire d'État pontifical, 1731 † 1803 : 738.
- BUSH (Alan), pianiste, chef d'orchestre et compositeur anglais, né en 1900 : 1397.
- BUSONI (Ferruccio), pianiste, com-
- positeur et professeur italien, 1866 † 1924 : 199, 539, 543, 714, 1277, 1287, 1296, 1320, 1321, 1384-1385, 1388.
- BUSSER (Henri), compositeur et professeur français, né en 1872 : 856, 1237, 1257.
- BUSSY (Roger de RABUTIN, comte de), homme de guerre et écrivain français, 1618 † 1698 : 910.
- BUSTOS (Mariano), compositeur espagnol, fin du XVIII^e siècle : 377.
- BUTLER (Samuel), écrivain anglais, 1835 † 1902 : 199.
- BUXTEHUDE (Dietrich), organiste et compositeur danois, 1637 † 1707 : 1580.
- BYRD (William), compositeur anglais, 1543 † 1623 : 1626.
- BYROM (John), littérateur anglais, 1692 † 1763 : 626.
- BYRON (George GORDON, Lord), poète anglais, 1788 † 1824 : 391, 399, 462, 518, 1297.
- CABALLERO, voir : FERNANDEZ CABALLERO.
- CABO (Francisco Javier), organiste et compositeur espagnol, 1768 † 1832 : 383.
- CADET-GASSICOURT (Charles-Louis), littérateur français, 1769 † 1821 : 1484.
- CAFFARELLI (Gaetano MAJORANO, dit), chanteur italien, 1710 † 1783 : 63.
- CAGE (John), compositeur américain, né en 1912 : 1192, 1401.
- CAHUZAC (Louis de), auteur dramatique et librettiste français, 1706 † 1759 : 88.
- CAIX d'HERVELOIS (les), famille de musiciens français des XVII^e-XVIII^e siècles dont le plus important est Louis, violiste et compositeur, 1680 ? † 1760 ? : 71, 72, 77, 79, 868.
- CALDARA (Antonio), violoncelliste et compositeur italien, 1670 ? † 1736 : 104, 121.
- CALDER (Alexander), sculpteur et peintre américain, né en 1898 : 1305.
- CALDERON de la BARCA (Pedro), auteur dramatique espagnol, 1600 † 1681 : 1355.
- CALEGARI (Francesco Antonio), théoricien et compositeur italien, † 1742 : 1583.
- CALLIAS (Nina de), femme galante et poétesse française, † 1884 : 831.
- CALLOWAY (Cabell, « Cab »), chef d'orchestre et chanteur de jazz américain, né en 1907 : 1082.

CALVIÈRE (Antoine), organiste et compositeur français, 1700 ?
 † 1755 : 65.
 CALVOCORESSI (Michel Dimitri), musicologue et critique anglais, d'origine grecque, 1877 † 1944 : 686, 1598.
 CALZABIGI (Ranieri de'), poète, librettiste et critique italien, 1714 † 1795 : 41, 44, 738.
 CAMARGO (Marie-Anne CUPIS de), danseuse française, 1710 † 1770 : 62.
 CAMBINI (Giovanni Giuseppe), violoniste, compositeur et critique italien, 1746 † 1825 : 65, 1601.
 CAMERLOHER (Placidus von), compositeur allemand, 1718 † 1782 : 147.
 CAMMARANO (Salvatore), peintre, poète, auteur dramatique et librettiste italien, 1801 † 1852 : 442, 635, 641, 819.
 CAMPAGNOLI (Bartolomeo), violoniste et compositeur italien, 1751 † 1827 : 101, 147.
 CAMPANINI (Barbara CAMPANINA, dite Barberina), danseuse italienne, 1721 † 1799 : 748.
 CAMPARDON (Emile), musicologue français, 1837 † 1915 : 1576.
 CAMPO (Conrado del), chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1876 † 1953 : 1368, 1369, 1371.
 CAMPOLI (Alfredo), violoniste italien, né en 1906 : 1398.
 CAMPRA (André), compositeur français, 1660 † 1744 : 15, 28, 60, 61, 122, 1478, 1559.
 CANILLE (Fedor), pianiste russe, maître de N. Rimsky-Korsakov : 677.
 CANNABICH (les), famille de musiciens allemands, d'origine alsacienne : 142, 148.
 CANNABICH (Christian), violoniste, chef d'orchestre et compositeur, 1731 † 1798 : 67, 161, 171.
 CANO (Antonio), guitariste espagnol, 1811 † 1897 : 380.
 CANOVA (Antonio), sculpteur italien, 1757 † 1822 : 739.
 CANTALLOS, compositeur espagnol, 1760 † ? : 381.
 CANUDO (Ricciotto), esthéticien et écrivain italien, 1879 † 1923 : 1495.
 CAPDEVIELLE (Pierre), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1906 : 1239, 1241-1243, 1257, 1268.
 CAPELLE (Pierre), vaudevilliste et chansonnier français, 1772 † 1851 : 1481, 1484, 1485.

CAPÉLAN (Gabriel), violoniste français, XVIII^e siècle : 63.
 CAPLET (André), compositeur et chef d'orchestre français, 1878 † 1925 : 923.
 CAPRI (Agnès), chanteuse française, née en 1907 : 1492.
 CAPRON (Nicolas), violoniste et compositeur français, 1740 ? † 1784 : 76.
 CAPUA (Rinaldo da), voir : RINALDO da CAPUA.
 CARAFA de COLOBRANO (Michele), compositeur italien, 1787 † 1872 : 409, 750.
 CARAFFE (les frères), violonistes français, XVIII^e siècle : 36.
 CARAVOGLIA (les frères), hautboïste et bassoniste italiens, seconde moitié du XVIII^e siècle : 107.
 CARCO (Francis), poète et romancier français, 1886 † 1958 : 1492.
 CARDONNE (Jean-Baptiste, dit Philibert), compositeur français, 1730 † après 1792 : 42.
 CARISSIMI (Giacomo), compositeur italien, 1605 † 1674 : 58, 1562.
 CARLEZ (Jules), musicologue français, 1836 † 1922 : 33.
 CARMINATI (Lorenzo), violoniste italien, 1700 ? † 1770 ? : 100.
 CARNÉ (Marcel), réalisateur de films français, né en 1909 : 1512, 1515.
 CARNEY (Harry Howell), saxophoniste de jazz américain, né en 1910 : 1082.
 CARNICER (Ramon), compositeur espagnol, 1789 † 1855 : 379, 380, 383.
 CARPANI (Giuseppe), poète, librettiste et musicographe italien, 1752 † 1825 : 390.
 CARPENTER (John Alden), compositeur américain, 1876 † 1951 : 1401.
 CARRÉ (Michel), auteur dramatique et librettiste français, 1819 † 1872 : 421.
 CARRERA LANCHARES (Pedro), organiste et professeur espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 383.
 CARRILLO (Julian), compositeur mexicain, né en 1875 : 1455.
 CARTAUD de LA VILATE (abbé François), littérateur français, 1700 ? † 1737 : 88.
 CARTER (Bennett Lester, « Benny »), saxophoniste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1907 : 1085.
 CARTIER (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur français, 1765 † 1841 : 99, 100.
 CARULLI (Ferdinando), guitariste

- et compositeur italien, 1770
† 1841 : 106.
- CARVALHO (Léon CARVAÏLE, *dit*), administrateur français, directeur des théâtres nationaux, 1825
† 1897 : 420, 832.
- CASAMITJANA (Juan), chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1805
† 1881 : 381.
- CASANOVA (André), compositeur français, né en 1919 : 1131, 1186.
- CASANOVA (Giacomo), *dit* chevalier de SEINGALT, aventurier italien, 1725
† 1798 : 757.
- CASANOVAS (Père Narciso), organiste et compositeur espagnol, 1747
† 1799 : 381.
- CASARÈS (Maria), actrice espagnole, née en 1922 : 1517.
- CASELLA (Alfredo), pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien, 1883
† 1947 : 466, 567, 653, 997, 1378, 1379, 1381-1382, 1388.
- CASELLAS (Jaime de), compositeur espagnol, 1690
† 1764 : 382.
- CASENTINI (Maria), danseuse italienne, début du XIX^e siècle : 742.
- CASIMIRI (Mgr Raffaele), musicologue et compositeur italien, 1880
† 1943 : 1589.
- CASINI (Giovanni Maria), organiste et compositeur italien, 1652
† 1718 : 108.
- CASSOU (Jean), essayiste et romancier français, né en 1897 : 1249.
- CASTEL (José), compositeur espagnol, seconde moitié du XVIII^e siècle : 377.
- CASTELNUOVO TEDESCO (Mario), compositeur italien, né en 1895 : 1386.
- CASTÉRÈDE (Jacques), pianiste et compositeur français, né en 1926 : 1239.
- CASTI (Giovanni Battista), poète et librettiste italien, 1724
† 1803 : 740.
- CASTIL-BLAZE (François BLAZE, *dit*), compositeur et musicographe français, 1784
† 1857 : 472, 1563, 1606, 1609.
- CASTILLON (Alexis de SAINT VICTOR de), compositeur français, 1838
† 1873 : 897.
- CATEL (Charles-Simon), compositeur français, 1773
† 1830 : 371, 407, 746, 750.
- CATHERINE de Sienne (Caterina BENINCASA, sainte), mystique italienne, 1347
† 1380 : 1391.
- CATHERINE II, impératrice de Russie (1762), 1729
† 1796 : 702.
- CATLETT (Sidney, « Big Sid »), batteur de jazz américain, 1910
† 1951 : 1083.
- CAUCHOIS-LEMAIRE (Louis-François-Auguste), littérateur et historien français, 1789
† 1861 : 1486.
- CAUSSADE (Georges), professeur et compositeur français, 1873
† 1936 : 1235.
- CAUX de CAPPEVAL, littérateur français, † 1774? : 31.
- CAVAILLÉ-COLL (Aristide), facteur d'orgues français, 1811
† 1899 : 882, 884.
- CAVALLI (Pier Francesco CALETTI BRUNI, *dit*), compositeur italien, 1602
† 1676 : 58, 163.
- CAVOS (Catterino), chef d'orchestre et compositeur italien établi en Russie, 1775
† 1840 : 674, 702, 747.
- CAVOUR (comte Camillo BENSO di), homme d'État italien, 1810
† 1861 : 623, 635.
- CAYATTE (André), réalisateur de films français, né en 1909 : 1515.
- CAZOTTE (Jacques), écrivain français, 1719
† 1792 : 32, 36.
- CECCHI, danseur italien, début du XIX^e siècle : 740.
- CELAKOVSKY (Frantisek Ladislav), poète, folkloriste et philologue tchèque, 1799
† 1852 : 709.
- CÉLESTIN (Oscar), cornettiste de jazz américain, 1884
† 1954 : 1077.
- CELLE, hautboïste français, XVIII^e siècle : 62.
- CENDRARS (Blaise), poète et romancier français d'origine suisse, 1887
† 1961 : 1013, 1112.
- CERNOHORSKY (Père Bohuslav), organiste, professeur et compositeur tchèque, 1684
† 1740 : 143, 144.
- CERNY (Václav ou Wenzel), pianiste et professeur tchèque, 1750?
† 1832 : 143.
- CERRITO (Fanny), danseuse et chorégraphe italienne, 1817
† 1909 : 753, 754.
- CERVANTES SAAVEDRA (Miguel de), écrivain espagnol, 1547
† 1616 : 125, 1222, 1348, 1366.
- CERVETTO (Giocomo BASSEVI, *dit*), violoncelliste et compositeur italien, 1682?
† 1783 : 105.
- CÉZANNE (Paul), peintre français, 1839
† 1906 : 837, 944.
- CHABANON (Michel de), écrivain et esthéticien français, 1729
† 1792 : 89, 90, 92, 1551, 1601.
- CHABRAN, voir : CHIABRANO.
- CHABRIER (Emmanuel), compositeur français, 1841
† 1894 : 214, 759, 769-770, 831-840, 853, 855, 872, 875, 876, 877, 878, 879, 914, 928, 929, 931, 939, 965, 994, 1227,

- 1237, 1248, 1358, 1408, 1410, 1613, 1616.
- CHADEUIL (Gustave), littérateur et critique français, 1823 † ? : 1612.
- CHAILLEY (Jacques), musicologue et compositeur français, né en 1910 : 872, 874, 875, 929, 940, 1239-1241, 1257-8, 1268, 1582, 1583, 1587, 1620.
- CHALIAPINE (Fedor), chanteur russe, 1873 † 1938 : 978, 1514.
- CHALLAN (Henri), compositeur et professeur français, né en 1910 : 1239.
- CHALUPT (René), écrivain français, 1885 † 1957 : 1111, 1127.
- CHAMASS (Mireille), voir : KYROU.
- CHAMBRONNIÈRES (Jacques CHAMPION de), claviciniste et compositeur français, 1601 ? † 1670-72 : 58.
- CHAMISSO (Louis-Charles-Adélaïde de CHAMISSO de BONCOURT, dit Adelbert von), poète et naturaliste allemand, 1781 † 1838 : 514.
- CHANTAVOINE (Jean), musicographe français, 1877 † 1952 : 735, 1576, 1581.
- CHAPI (Ruperto), compositeur espagnol, 1851 † 1909 : 1357, 1358, 1362, 1368.
- CHAPI (Casal), petit-fils du précédent, chef d'orchestre uruguayen contemporain : 1372.
- CHAPLIN (Charles Spencer), acteur, auteur et réalisateur de films anglais, né en 1889 : 1518.
- CHAPORINE (Iouri), compositeur soviétique, né en 1887 : 1327.
- CHAR (René), poète français, né en 1907 : 1176, 1177, 1182.
- CHARBONNIER (Jeannine), compositrice française, née en 1926 : 1204.
- CHARDAVOINE (Jehan), musicien français, 1537 † 1580 ? : 1478.
- CHARDIN (Jean-Baptiste), peintre français, 1699 † 1779 : 931.
- CHARENSOL (Georges), journaliste et critique français, né en 1899 : 1510, 1511.
- CHARLES QUINT, roi d'Espagne (1516-1556) et empereur romain germanique (1519-1556), 1500 † 1558 : 707.
- CHARLES III, roi d'Espagne (1759-1788), 1716 † 1788 : 105, 376, 384.
- CHARLES IV, fils du précédent, roi d'Espagne (1788-1808), 1748 † 1819 : 105.
- CHARLES IX, roi de France (1560), 1550 † 1574 : 57.
- CHARLES X, roi de France (1824-1830), 1757 † 1836 : 404, 412, 417, 1482, 1488.
- CHARLES XII, roi de Suède (1697), 1682 † 1718 : 705.
- CHARLES THÉODORE de PFALZ-SULZBACH, électeur palatin, mécène, 1724 † 1799 : 141, 146, 170, 218.
- CHARLES (Daniel), esthéticien français contemporain : 618.
- CHARLES-RENÉ, compositeur français, 1863 † 1935 : 928.
- CHARNACÉ (Guy de GIRARD, marquis de), littérateur français, gendre de Marie d'Agoult, 1825 † 1909 : 534, 555, 1612.
- CHARPENTIER (Colin), joueur de musette, première moitié du XVIII^e siècle : 62.
- CHARPENTIER (Gustave), compositeur français, 1860 † 1956 : 773, 774, 1257.
- CHARPENTIER (Jacques), compositeur français, né en 1923 : 1253.
- CHARPENTIER (Marc-Antoine), compositeur français, 1636 ? † 1704 : 27.
- CHASSÉ de CHINAIS (Claude-Louis-Dominique de), chanteur français, 1699 † 1786 : 28.
- CHATEAUBRIAND (François-René de), écrivain français, 1768 † 1848 : 134, 534, 557.
- CHAUSSON (Ernest), compositeur français, 1855 † 1899 : 453, 889, 897, 898, 1360.
- CHEBROUX (Ernest), chansonnier français, 1840 † après 1900 : 1489.
- CHÉDEVILLE (les), famille de musiciens français, hautboïstes et joueurs de musette, XVII^e-XVIII^e siècles : 62.
- CHENARD (Simon), chanteur français, 1758 † 1832 : 1486.
- CHÉNIER (Marie-Joseph), poète, auteur dramatique et homme politique français, 1764 † 1811 : 68.
- CHÉRON (André), compositeur français, 1695 † 1766 : 63.
- CHÉRON (Augustin-Athanase), chanteur français, 1760 † 1829 : 67.
- CHERUBINI (Luigi), compositeur italien, 1760 † 1842 : 67, 68, 69, 382, 390, 393, 394, 395, 400, 407, 408, 409, 417, 425, 426, 427, 440, 542, 1563, 1602, 1603, 1606, 1607.
- CHESTAKOVA (Ludmilla), sœur de M. Glinka, 1826 † 1906 : 678.
- CHEVRIER (François-Antoine), littérateur français, 1721 † 1762 : 38.
- CHÉZY (Wilhelmine, ou Helmina von), poétesse et romancière allemande, 1783 † 1856 : 397.
- CHIABRANO (Carlo), dit CHABRAN, violoniste et compositeur italien, 1723 † ? : 63, 100.

- CHIARETTA, violoniste, soliste des concerts de l'*Ospedale de la Pietà* de Venise (1739) : 95.
- CHILESOTTI (Oscar), musicologue italien, 1848 † 1916 : 1589.
- CHIMAY (François-Joseph-Philippe de RIQUET de CARAMAN, prince de), diplomate, 1771 † 1842 : 416.
- CHIRESCU (Ion), compositeur roumain, né en 1889 : 1335.
- CHIRIAC (M.), compositeur roumain contemporain : 1335.
- CHLUBNA (Oswald), compositeur tchèque, né en 1893 : 714.
- CHOMINSKI (Jozef Michal), musicologue polonais, né en 1906 : 1589.
- CHOPIN (Nicolas), professeur français, établi en Pologne, 1771 † 1844 : 523.
- CHOPIN (Frédéric), fils du précédent, compositeur polonais, 1810 † 1849 : 199, 248, 289, 313, 405, 440, 465, 468, 477, 501, 509, 512, 519, 521-531, 540, 542, 543, 544, 545, 559, 561, 565, 665, 666, 697, 702, 703, 706, 726, 732, 748, 749, 782, 869, 909, 913, 919, 924, 929, 930, 985, 1023, 1024, 1032, 1142, 1248, 1292, 1336, 1361, 1404, 1542, 1577, 1584, 1604, 1606, 1610, 1614, 1615, 1620, 1623, 1624.
- CHORLEY (Henry), journaliste et critique d'art anglais, 1808 † 1872 : 1626.
- CHORON (Alexandre), mathématicien, philologue et musicologue français, 1771 † 1834 : 538, 844, 873, 1561, 1562-1563, 1565, 1566, 1567, 1569, 1621.
- CHOSTAKOVITCH (Dmitri), compositeur soviétique, né en 1906 : 694, 696, 1325, 1326, 1327, 1329, 1337, 1343, 1392, 1598.
- CHRÉTIEN (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur français, 1730? † 1760 : 62, 72, 78.
- CHRISTIAN (Charlie), guitariste de jazz américain, 1916 † 1942 : 1084.
- CHRISTINÉ (Henri), compositeur français, 1867 † 1941 : 1410.
- CHRYSANDER (Friedrich), musicologue allemand, 1826 † 1901 : 1569, 1570.
- CHTÉDRINE (Rodion), compositeur soviétique, né en 1932 : 1329.
- CHUECA (Frederico), compositeur espagnol, 1848 † 1908 : 1357, 1364, 1370.
- CHYBINSKI (Adolf), musicologue polonais, 1880 † 1952 : 1336, 1589, 1627.
- CIAIA (Azzolino della), organiste et compositeur italien, 1671 † 1755 : 108.
- CIAMPI (Vincenzo Legrenzio), claviciniste et compositeur italien, 1719 † 1762 : 12.
- CICERI (Ignazio), hautboïste italien, XVIII^e siècle : 107.
- CICÉRI (Pierre-Luc-Charles), peintre et décorateur français, 1782 † 1868 : 747.
- CILENSEK (Johann), compositeur allemand, né en 1913 : 1345.
- CIMAROSA (Domenico), compositeur italien, 1749 † 1801 : 8, 112, 144, 145, 209, 408, 426, 427, 439.
- CIPRANDI (Ercole), chanteur italien, 1738? † après 1790 : 260.
- CIRRI (Giovanni Battista), violoncelliste et compositeur italien 1740? † ? : 104.
- CIRY (Michel), peintre et compositeur français, né en 1919 : 1208, 1210-1211.
- CLAIR (René), acteur, réalisateur de films et académicien français, né en 1898 : 491, 966, 1509, 1510-1511, 1512, 1513.
- CLAPISSON (Louis), compositeur français, 1808 † 1866 : 422, 497.
- CLARETIE (Jules), critique et littérateur français, 1840 † 1913 : 554.
- CLARKE (Kenneth Spearman, « Ken-ny »), batteur de jazz américain, né en 1914 : 1084, 1085, 1086, 1087.
- CLAUDEL (Paul), poète et auteur dramatique français, 1868 † 1955 : 215, 617, 831, 1111, 1112, 1115, 1122.
- CLAVÉ (José Anselmo), compositeur espagnol, 1824 † 1874 : 380.
- CLÉMENT (Charles-François), compositeur français, 1720? † après 1782 : 161.
- CLÉMENT (Félix), organiste et musicologue français, 1822 † 1885 : 1567.
- CLEMENT (Georges), carillonneur belge (c. 1930) : 1474.
- CLÉMENT (Jean-Baptiste), militant socialiste et chansonnier français, 1837 † 1903 : 1489.
- CLÉMENT (René), réalisateur de films français, né en 1913 : 1517.
- CLEMENTI (Muzio), pianiste et compositeur italien, 1752 † 1832 : 113, 144, 147, 162, 198, 205, 229, 285, 300, 782.
- CLÉRAMBAULT (Louis-Nicolas), organiste et compositeur français, 1676 † 1749 : 58, 868.
- CLERCX-LEJEUNE (Suzanne), musicologue belge, née en 1910 : 1585, 1587.

- CLIQUET-PLYEL (Henri), compositeur français, 1894 † 1963 : 1139.
- CLOSSET (Nikolaus), médecin viennois, seconde moitié du XVIII^e siècle : 208.
- CLOSSON (Ernest), musicologue belge, 1870 † 1950 : 1551, 1628.
- CLOSTRE (Adrienne), compositrice française, née en 1921 : 1268.
- CLOUZOT (Henri-Georges), auteur et réalisateur de films français, né en 1907 : 1515.
- COATES (Albert), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1882 † 1953 : 1027.
- COCAGNAC (R. P. Augustin-Maurice), compositeur et chanteur français, né en 1924 : 1482.
- COCTEAU (Jean), écrivain français, né en 1889 : 472, 965, 966, 974, 979, 982, 987, 992, 1007, 1008, 1103, 1111, 1116, 1120, 1126, 1127, 1128, 1129, 1138, 1513, 1518, 1620.
- CEUROY (André), musicologue français, né en 1891 : 715, 1619.
- COIGNY (comte François-Henri de), maréchal de France, 1737 † 1821 : 1481.
- COINDET (Jean-Charles), médecin aliéniste suisse, 1796 † 1876 : 537.
- COLARDEAU (Charles-Pierre), poète français, 1732 † 1776 : 1481.
- COLAU (Pierre), chansonnier français, 1763 † après 1835 : 1487.
- COLBERT (Jean-Baptiste), homme d'État français, 1619 † 1683 : 1599.
- COLE (Nathaniel, « Nat King »), pianiste et chanteur de jazz américain, né en 1917 : 1083.
- COLE (William, « Cozy »), batteur de jazz américain, né en 1909 : 1083, 1086.
- COLETTE (Gabrielle), romancière française, 1873 † 1954 : 938.
- COLLAER (Paul), musicologue belge, né en 1891 : 1106.
- COLLÉ (Charles), chansonnier et auteur dramatique français, 1709 † 1783 : 1478, 1480, 1481, 1482.
- COLLET, professeur au Conservatoire de Paris (c. 1850) : 850.
- COLLET (Henri), critique et compositeur français, 1885 † 1951 : 850, 1102, 1360, 1364.
- COLLIN de BLAMONT (François), compositeur français, 1690 † 1760 : 60.
- COLLIN (Heinrich von), poète autrichien, 1771 † 1811 : 740.
- COLLIN (Matthäus von), frère du précédent, poète et auteur dramatique, 1779 † 1824 : 351.
- COLLINS (William), poète anglais, 1721 † 1759 : 787.
- COLLI RICCI (baron Luigi di), général piémontais, 1756 † 1809 : 738.
- COLLOREDO (comte Hieronymus), prince-archevêque de Salzbourg, 1732 † 1812 : 204, 211, 221, 233, 235, 251.
- COLMANCE (Charles), chansonnier français, 1805 † 1870 : 1489-90.
- COLONNA (Angelo), violoniste italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 149.
- COLONNE (Édouard), chef d'orchestre et violoniste français, 1838 † 1910 : 883.
- COLTRANE (John), saxophoniste de jazz américain, né en 1926 : 1087, 1088.
- COMBARIEU (Jules), musicologue français, 1859 † 1916 : 1569, 1578, 1581, 1588, 1619.
- COMELLA (Luciano Francisco), littérateur et librettiste espagnol, 1751 † 1812 : 378.
- COMETTANT (Oscar), critique et compositeur français, 1819 † 1898 : 1612.
- COMMER (Franz), organiste, compositeur et théoricien allemand, 1813 † 1887 : 1569.
- COMPTA (Eduardo), pianiste et compositeur espagnol, 1835 † 1882 : 1364.
- COMTE (Auguste), philosophe français, 1798 † 1857 : 1583.
- CONFORTO (Nicola), compositeur italien, 1718 † après 1788 : 376.
- CONON de BÉTHUNE, seigneur et trouvère français, 1150 ? † 1219 : 1560.
- CONRADI (August), organiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1821 † 1873 : 563.
- CONSTANT (Marius), compositeur français, né en 1925 : 1252, 1260, 1264, 1265.
- CONSTANTINESCU (Paul), compositeur roumain, né en 1909 : 1334.
- CONTANT d'ORVILLE (André-Guil-laume), auteur dramatique et romancier français, 1730 † 1800 ? : 13.
- CONTI (Louis-François de BOURBON de), prince français, 1717 † 1776 : 64, 68, 277.
- COOKE (Arnold), compositeur anglais, né en 1906 : 1399.
- COOKE (Benjamin), compositeur anglais, 1734 † 1793 : 1561.
- COPEAU (Jacques), acteur et metteur en scène français, 1879 † 1949 : 983.

- COPERARIO (John COOPER, *dit* Giovanni), luthiste, violiste et compositeur anglais, 1570 ? † 1626 : 175.
- COPLAND (Aaron), compositeur américain, né en 1900 : 1208, 1401, 1405.
- COPPÉE (François), poète français, 1842 † 1908 : 756.
- COQUARD (Arthur), compositeur et critique français, 1846 † 1910 : 769, 883, 896, 897.
- COQUELEY de CHAUSSEPIERRE (Charles-Georges), juriste et littérateur français, 1711 † 1790 : 1481.
- CORALLI (Jean), danseur et chorégraphe français, 1779 † 1854 : 419, 751.
- CORBIN (Solange), musicologue française contemporaine : 871, 1588, 1589.
- CORELLI (Arcangelo), violoniste et compositeur italien, 1653 † 1713 : 34, 59, 60, 61, 73, 74, 75, 77, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 110, 121, 156, 159, 164, 467, 1513, 1573.
- COREMANS, chanteur au *Concert spirituel* (1736) : 62.
- CORNEILLE (Pierre), poète dramatique français, 1606 † 1684 : 31, 88, 90, 403, 944.
- CORNELIUS (Peter), poète et compositeur allemand, 1824 † 1874 : 457, 537.
- CORRETTE (Michel), organiste et compositeur français, 1709 † 1795 : 62, 78.
- CORSELLI (Francisco COURCELLE, *ou*), compositeur italien, d'origine française, établi en Espagne, 1713 † 1778 : 382.
- CORTESE (Luigi), pianiste, compositeur et critique italien, né en 1899 : 959.
- CORTOT (Alfred), pianiste français, 1877 † 1962 : 935.
- COSIMI (Giuseppe), chanteur italien, milieu du XVIII^e siècle : 29.
- COSSA (Pietro), auteur dramatique italien, 1830 † 1881 : 814.
- COSSEL (Friedrich Wilhelm), pianiste allemand, maître de J. Brahms : 721.
- COSTA (Eddie), pianiste et vibraphoniste de jazz américain, 1930 † 1962 : 1088.
- COSTA (Sir Michael), chef d'orchestre et compositeur anglais, d'origine italienne, 1808 † 1884 : 753.
- COSTALLAT, maison d'éditions musicales française : 835.
- COSTANZI (Giovanni Battista), violoncelliste et compositeur italien, 1704 † 1778 : 104.
- COSTELEY (Guillaume), compositeur français, 1531 ? † 1606 : 853.
- COSTÈRE (Edmond), musicologue français, né en 1905 : 1418, 1449.
- COSTIN, critique roumain (c. 1918) : 1629.
- COTTRELL, batteur de jazz américain (c. 1910) : 1077.
- COUPERIN (Louis), compositeur français, 1626 ? † 1661 : 868.
- COUPERIN (François), *dit* le Grand, neveu du précédent, compositeur, 1668 † 1733 : 27, 35, 61, 71, 73, 80, 108, 159, 277, 523, 700, 834, 868, 909, 924, 956, 1585.
- COUPERIN (Gervais-François), descendant du précédent, organiste et compositeur, 1759 † 1826 : 281-82.
- COURBET (Gustave), peintre français, 1819 † 1877 : 924.
- COURIER (Paul-Louis), écrivain français, 1772 † 1825 : 1486.
- COURTELIN (Georges MOINAUX, *dit*), auteur comique et conteur français, 1858 † 1929 : 760, 1489.
- COURVILLE (Xavier de), animateur de spectacles français, né en 1894 : 1410.
- COUSIN (Victor), philosophe français, 1792 † 1867 : 972, 1605.
- COUSSEMAKER (Edmond de), musicologue français, 1805 † 1876 : 1566, 1570, 1580.
- COWELL (Henry Dixon), pianiste et compositeur américain, né en 1897 : 1401, 1405.
- COWEN (Sir Frederic Hymen), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1852 † 1935 : 787.
- COX (David), compositeur anglais contemporain : 1400.
- CRAFT (Robert), chef d'orchestre et musicologue américain, né en 1923 : 1014.
- CRAMER (Carl Friedrich), éditeur, publiciste et critique allemand, 1752 † 1807 : 130, 196, 1621.
- CRAMER (Johann Baptist), pianiste, compositeur et éditeur allemand, 1771 † 1858 : 142, 285, 288.
- CRÉBILLON (Prosper JOLYOT de), poète tragique français, 1674 † 1762 : 1480.
- CRÉBILLON (Claude JOLYOT de), fils du précédent, romancier, 1707 † 1777 : 1480, 1481.
- CRESCENTINI (Girolamo), chanteur, professeur et compositeur italien, 1762 † 1846 : 68.
- CRISTOFORI (Bartolomeo), facteur de clavecins italien, inventeur du piano-forte, 1655 † 1731 : 162.

- CROCE (Benedetto), historien et philosophe italien, 1866 † 1952 : 1584.
- CROCHE (Monsieur), pseudonyme de Claude Debussy : 591, 924.
- CROES (Henri de), violoniste et compositeur flamand, 1705 † 1786 : 64.
- CROSSLEY-HOLLAND (Peter), musicologue et compositeur anglais, né en 1916 : 1400.
- CROTCH (William), organiste, pianiste et compositeur anglais, 1775 † 1847 : 782.
- CROZAT (Antoine), financier français, 1655 † 1738 : 68, 106.
- CROZAT (Joseph-Antoine), fils du précédent, magistrat et collectionneur, 1696 † 1740 : 1599.
- CRUZ (Ramon de la), auteur dramatique espagnol, 1731 † 1794 : 376, 377, 1349, 1355.
- CRUZADA VILLAAMIL (Gregorio), bibliothécaire du Palais royal de Madrid, XIX^e siècle : 1349.
- CUCUEL (Georges), musicologue français, 1884 † 1918 : 20, 29, 1579.
- CUI (César), compositeur russe, 1835 † 1918 : 669, 677, 678, 679, 680, 681, 690, 777, 1627.
- CUNY (Alain), acteur français, né en 1908 : 1504.
- CUPIS, famille de musiciens originaires de Bruxelles.
- MARIE-ANNE, *voir* : CAMARGO.
- JEAN-BAPTISTE, frère de la précédente, violoniste et compositeur, 1711 † 1788 : 62.
- JEAN-BAPTISTE, dit CUPIS le Jeune, fils du précédent, violoncelliste et compositeur, 1741 † après 1794 : 78.
- CURZON (Henri PARENT de), musicographe français, 1861 † 1942 : 1576.
- CUYAS (Vicente), compositeur espagnol, 1816 † 1839 : 379.
- CZERNY (Carl), pianiste, professeur et compositeur autrichien, 1791 † 1857 : 143, 537.
- CZERNY (Wenzel), *voir* : CERNY (Vaclav).
- DALAYRAC (Nicolas), compositeur français, 1753 † 1809 : 15, 23, 378, 390, 745.
- DALCROZE, *voir* : JAKES-DALCROZE.
- DALÈS (les frères), Charles et Alexis (1813 † 1893), chansonniers français : 1489.
- DALL'ABACO (Evaristo Felice), *voir* : ABACO.
- DALLAPICCOLA (Luigi), compositeur italien, né en 1904 : 990, 1009, 1170, 1387-1388.
- DAMAIS (Émile), critique et compositeur français, né en 1906 : 1211, 1239.
- DAMASE (Jean-Michel), pianiste et compositeur français, né en 1928 : 1254, 1260.
- DAMERINI (Adelmo), musicologue et compositeur italien, né en 1880 : 429, 1589.
- DAMOREAU (Laure-Cinthie, née Montalant), cantatrice française, 1801 † 1863 : 405, 1612.
- DAMROSCH (Walter), chef d'orchestre et compositeur américain d'origine allemande, 1862 † 1951 : 1402.
- DANCOURT (Florent CARTON d'AN-COURT, dit), comédien et auteur dramatique français, 1661 † 1725 : 17.
- DANDELOT (Georges), compositeur français, né en 1895 : 1146, 1239.
- DANICAN, *voir* : PHILIDOR.
- DANIEL-LESUR, *voir* : LESUR (Daniel).
- DANIÉLOU (Jean), jésuite et théologien français, né en 1905 : 1008.
- DANNEMANN (Johanna Maria), *voir* : BACH (Johanna Maria).
- D'ANNUNZIO (Gabriele), écrivain italien, 1863 † 1938 : 818, 913, 919, 922, 1378.
- DANTE ALIGHIERI, poète italien, 1265 † 1321 : 421, 538, 541, 561, 576, 809, 965.
- DANTON (Georges), homme politique français, 1759 † 1794 : 1482.
- DANZI (Franz), violoncelliste et compositeur allemand, 1763 † 1826 : 142.
- DANZI (Franziska), sœur du précédent, femme de L. A. Lebrun, cantatrice, 1756 † 1791 : 66.
- DA PONTE (Emanuele CONEGLIANO, dit Lorenzo), littérateur et librettiste italien, 1749 † 1838 : 206, 207, 249, 264, 265, 268, 271, 418.
- DAQUIN (Louis), organiste, claveciniste et compositeur français, 1694 † 1772 : 63, 65, 76, 108, 280.
- D'ARCAIS (marquis Francesco), journaliste et critique italien, 1830 † 1890 : 1628.
- DARCIER (Joseph LEMAIRE, dit), chanteur et compositeur français, 1820 † 1883 : 1490.
- DARGOMYJSKY (Alexandre), compositeur russe, 1813 † 1869 : 675-676, 677, 678, 683, 688, 692, 698, 777, 1010.
- DARONDEAU (Henri), compositeur français, 1779 † 1865 : 746.
- DARWIN (Charles), naturaliste et anthropologue anglais, 1809 † 1882 : 565, 1571.
- DAUBERVAL (Jean BERCHER, dit),

- danseur et chorégraphe français, 1742 † 1806 : 739, 746.
- DAUVERGNE (Antoine), violoniste et compositeur français, 1713 † 1797 : 14, 38, 42, 64, 65, 76, 176.
- DAVID, roi hébreu, † ~ 970 ? : 1471.
- DAVID (Félicien), compositeur français, 1810 † 1876 : 290, 291, 420, 754.
- DAVID (Ferdinand), violoniste et professeur allemand, 1810 † 1873 : 1595.
- DAVID (José), compositeur français, né en 1913 : 1239.
- DAVIES (Marianne), virtuose anglaise de l'harmonica de verre, 1744 † 1792 : 235.
- DAVIS (Miles), trompettiste de jazz américain, né en 1926 : 1086, 1088, 1521.
- DAVISON (James Williams), critique anglais, 1813 † 1885 : 1626.
- DAWNES (Olin), critique américain, né en 1886 : 1627.
- DEAN (Winton), musicologue anglais, né en 1916 : 1560.
- DEBRAUX (Émile), chansonnier français, 1796 † 1831 : 1486, 1488-1489.
- DEBUSSY (Claude), compositeur français, 1862 † 1918 : 131, 327, 328, 330, 331, 395, 404, 406, 477, 478, 484, 487, 489, 490, 494, 523, 537, 541, 544, 566, 567, 591, 610, 615, 660-670, 672, 686, 688, 698, 706, 732, 736, 744, 769, 777, 804, 823, 833, 853, 863, 872, 875, 876, 877, 878, 887, 895, 898, 902, 904, 905, 909-925, 927, 928, 929, 930, 931, 939, 940, 944, 946, 950, 952, 953, 958, 965, 970, 974, 981, 986, 987, 988, 993, 994, 997, 1002, 1005, 1027, 1047, 1065, 1068, 1070, 1071, 1075, 1106, 1108, 1115, 1116, 1137, 1142, 1150, 1159, 1161, 1163, 1167, 1169, 1170, 1171, 1175, 1176, 1177, 1178, 1183, 1229, 1237, 1240, 1242, 1248, 1253, 1259, 1262, 1268, 1271, 1286, 1292, 1293, 1360, 1361, 1365, 1404, 1417, 1498, 1499, 1509, 1533, 1598, 1614, 1615, 1616, 1617, 1618, 1619, 1620.
- DECAUX (Abel), organiste et compositeur français, 1869 † 1943 : 1271.
- DECHEVRENS (Antoine), jésuite et musicologue français, 1840 † 1912 : 1568.
- DECSEY (Ernst), musicologue, librettiste et critique autrichien, 1870 † 1941 : 462.
- DEFFAND (Marie de VICHY-CHAM-ROND, marquise du), femme de lettres française, 1697 † 1780 : 1599.
- DE FOREST (Lee), radio-électricien américain, 1873 † 1961 : 1424, 1431.
- DEGAS (Edgar), peintre français, 1834 † 1917 : 943.
- DE GROOT (Adrien), carillonneur belge contemporain : 1474.
- DEHARME (Lise, née Hirtz), femme de lettres française contemporaine : 1127.
- DEHMEL (Richard), poète allemand, 1863 † 1920 : 1293.
- DELACROIX (Eugène), peintre français, 1798 † 1863 : 298, 404, 530, 541, 554, 557, 1604.
- DELAGE (Maurice), compositeur français, 1879 † 1961 : 1239.
- DELANNOY (Jean), auteur et réalisateur de films français, né en 1908 : 1515.
- DELANNOY (Marcel), compositeur français, 1898 † 1962 : 1146, 1255-1257, 1260, 1411, 1620.
- DELAUVIGNE (Germain), auteur dramatique et librettiste français, 1790 † 1868 : 417.
- DELDEVEZ (Édouard), chef d'orchestre et compositeur français, 1817 † 1897 : 753.
- DELÉCLUZE (Étienne-Jean), peintre, romancier et critique français, 1781 † 1863 : 1607.
- DELERUE (Georges), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1925 : 1265, 1502.
- DELIBES (Léo), compositeur français, 1836 † 1891 : 752, 754, 755-757, 771, 872, 878, 994.
- DELILLE (abbé Jacques), poète français, 1738 † 1813 : 1481.
- DELLA CORTE (Andrea), musicologue et critique italien, né en 1883 : 1585, 1589, 1628.
- DELLA VALLE (Alfonso), marquis de CASANOVA, philanthrope italien, 1830 † 1872 : 544.
- DELMET (Paul), chansonnier français, 1862 † 1904 : 1491.
- DELVINCOURT (Claude), compositeur français, 1888 † 1954 : 567, 959, 1235-1238, 1239, 1254, 1258.
- DEMARQUEZ (Suzanne), compositrice, professeur et critique française, née en 1899 : 1218.
- DEMUTH (Norman), compositeur et musicologue anglais, né en 1898 : 959, 1271, 1626.
- DENIS (Martin), violoniste et compositeur français, première moitié du XVIII^e siècle : 74.
- DENIS (Maurice), peintre français, 1870 † 1943 : 914.

DENNERLEIN (Hanns), musicologue allemand, né en 1902 : 233.
 DENON (Dominique-Vivant), graveur et écrivain français, 1747 † 1825 : 1481.
 DENT (Edward Joseph), musicologue anglais, 1876 † 1957 : 1589.
 DENYN (Jef), carillonneur belge 1862 † 1941 : 1473-1474, 1475.
 DE QUINCEY (Thomas), écrivain anglais, 1785 † 1859 : 482.
 DERAÏN (André), peintre français, 1880 † 1954 : 980, 982, 983.
 DERJANOVSKY (Vladimir), critique russe, 1881 † 1942 : 1026.
 DERK, fondeur de cloches, XVIII^e siècle : 1475.
 DÉSAUGIERS (Marc-Antoine), vaudevilliste et chansonnier français, 1772 † 1827 : 1484, 1485, 1486.
 DESCARSINS (Caroline et Sophie), claveciniste et harpiste françaises, seconde moitié du XVIII^e siècle : 81.
 DESCARTES (René), philosophe et mathématicien français, 1596 † 1650 : 83-88, 89, 943, 1160, 1580.
 DESCHAMPS (Eustache), poète français, 1346 † 1407 ? : 1560.
 DESCHANEL (Émile), essayiste et critique français, 1810 † 1904 : 403.
 DES COTEAUX (René PIGNON), flûtiste et joueur de musette français, 1645 † 1725 ? : 80.
 DESFONTAINES (abbé Pierre-François GUYOT), littérateur français, 1685 † 1745 : 32.
 DESFONTAINES-LAVALLÉE (Guillaume-François FOUQUES-DESHAYES, *dit*), chansonnier, vaudevilliste et romancier français, 1733 † 1825 : 1483.
 DESNOS (Robert), poète français, 1900 † 1945 : 1493.
 DÉSORMIÈRE (Roger), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1898 : 1139, 1514.
 DESPARD (Marcel), compositeur français contemporain : 1211.
 DESPORTES (Yvonne), compositrice française, née en 1907 : 947, 1218.
 DESROUSSEAUX (Alexandre), chansonnier français, 1820 † 1892 : 1489.
 DESSAU (Paul), compositeur allemand, né en 1894 : 1343, 1344, 1345.
 DESTOUCHES (André-Cardinal), compositeur français, 1672 † 1749 : 28, 868, 869, 875.
 DESTRANGES (Louis-Augustin), critique français, 1863 † 1915 : 1617.
 DEUTSCH (Otto Erich), musicologue anglais, d'origine autrichienne, né en 1883 : 367, 373.

DEVIIENNE (François), flûtiste, bassoniste et compositeur français, 1759 † 1803 : 67, 80.
 DEVRIÈS (Ivan), compositeur français, né en 1909 : 1239.
 DEYM (comte Joseph von), *dit* MÜLLER, antiquaire autrichien, 1750 † 1804 : 207, 209.
 DEZÈDE (Alexandre Nicolas), compositeur français, 1740 ou 1744 † 1792 : 23, 42.
 DHERI, compositeur albanais contemporain : 1331.
 DIABELLI (Anton), compositeur autrichien. 1781 † 1858 : 354.
 DIAGHILEV (Serge de), impresario russe fondateur et animateur des *Ballets russes*, 1872 † 1929 : 692 693 695 763, 919, 936, 937, 976-984, 985-991, 992, 994, 997, 1000, 1002, 1003, 1010, 1027, 1028, 1033, 1127, 1129, 1143, 1259, 1260.
 DIBDIN (Charles), acteur, chanteur et compositeur anglais, 1745 † 1814 : 162.
 DICKENS (Charles), écrivain anglais, 1812 † 1870 : 1396, 1626
 DIDELOT (Charles-Louis), danseur et chorégraphe français, 1769 † 1837 : 745, 746.
 DIDEROT (Denis), philosophe et écrivain français, 1713 † 1784 : 31, 33, 1584, 1599, 1607.
 DIETSCH (Pierre), organiste, chef d'orchestre et compositeur français, 1808 † 1865 : 846, 850, 1565.
 DIEULAFOY (Marcel), archéologue français, 1844 † 1920 : 1581.
 DILTHEY (Wilhelm), philosophe allemand, 1833 † 1911 : 1550, 1572.
 DIOT (Albert), critique français (c. 1900-1920) : 1619.
 DISNEY (Walter ou Walt), auteur et réalisateur de dessins animés et de films américain, né en 1901 : 1501, 1519.
 DISTLER (Hugo), compositeur allemand, 1908 † 1942 : 1285.
 DITTERSDORF (Carl DITTERS von), violoniste et compositeur autrichien, 1739 † 1799 : 65, 144, 145, 392, 578.
 DOBIAS (Vaclav), compositeur tchèque, né en 1909 : 1337, 1342.
 DOCHE (Joseph-Denis), chef d'orchestre et compositeur français, 1766 † 1825 : 1486.
 DODDS (les frères), musiciens de jazz américains, Johnny, clarinettiste, 1892 † 1940, et Warren, « Baby », batteur, né en 1898 : 1077.
 DODSLEY (Robert), poète, auteur dra-

- matique et éditeur anglais, 1703
† 1764 : 20.
- DOHNANYI (Ernő ou Ernst von), pianiste, chef d'orchestre et compositeur hongrois, 1877 † 1960 : 567, 763, 1068.
- DOIRE (René), critique français, 1879 † 1943 : 1619.
- DOLES (Johann Friedrich), organiste et compositeur allemand, 1715 † 1797 : 137, 150, 207, 239, 252, 259.
- DOMINGUEZ (Eduardo), compositeur espagnol, 1814 † ? : 379.
- DONEN (Stanley), réalisateur de films américain, né en 1924 : 1518.
- DONIOL-VALCROZE (Jacques), journaliste, auteur et réalisateur de films français, né en 1920 : 1507.
- DONIZETTI (Gaetano), compositeur italien, 1797 † 1848 : 410, 414-415, 425, 428, 431, 432, 435, 436, 438, 440, 442-445, 579, 631, 643, 1567.
- DONNAY (Maurice), auteur dramatique français, 1859 † 1945 : 1491.
- DONOSTIA (José Antonio de), compositeur et musicologue espagnol, 1886 † 1956 : 1373.
- DOPPLER (Franz), flûtiste et compositeur allemand, 1821 † 1883 : 761.
- DORAT (Claude-Joseph), poète français, 1734 † 1780 : 1481.
- DORGELES (Roland), romancier français, né en 1886 : 1492.
- DORNEL (Antoine), organiste, claviciniste et compositeur français, 1685 ? † 1765 : 74.
- DORSEY (Thomas, « Tommy »), tromboniste et chef d'orchestre de jazz américain, 1905 † 1956 : 1082.
- DORUS-GRAS (Julie-Aimée-Josèphe GRAS née Van Steenkiste, dite), cantatrice française, 1805 † 1896 : 405.
- DOSTOËVSKY (Fedor), romancier russe, 1821 † 1881 : 673.
- DOUBLET, violoncelliste français, seconde moitié du XVIII^e siècle : 79.
- DOWLAND (John), luthiste anglais, 1562 † 1626 : 1262.
- DOYAGÜE (Manuel José), compositeur espagnol, 1755 † 1842 : 382.
- DRAESEKE (Felix), professeur, musicologue et compositeur allemand, 1835 † 1913 : 559.
- DREYFUS (André), officier français, 1859 † 1935 : 976.
- DUBARRY (Jeanne Bécu, comtesse), favorite de Louis XV, 1743 † 1793 : 44.
- DUBOIS (Théodore), compositeur français, 1837 † 1924 : 758, 861, 932.
- DUBOS (abbé Jean-Baptiste), diplomate, historien et critique littéraire français, 1670 † 1742 : 88.
- DUCANGE (Victor-Henri-Joseph BRAHAIN-), romancier et auteur dramatique français, 1783 † 1833 : 1486.
- DUCASSE (Roger), compositeur français, 1873 † 1954 : 861.
- DUCASSI (Ignacio), compositeur espagnol, 1775 † 1824 : 383.
- DU CAURROY (Eustache), compositeur français, 1549 † 1609 : 174.
- DUCHARGER, musicographe français, seconde moitié du XVIII^e siècle : 83.
- DUCLOS (Charles PINOT), écrivain français, 1704 † 1772 : 1480.
- DUCRAY-DUMINIL (François Guillaume), romancier français, 1761 † 1819 : 1484.
- DUDOYER DE GASTELS (Gérard), auteur dramatique français, 1732 † 1798 : 1481.
- DUFOURCQ (Norbert), musicologue français, né en 1904 : 844, 1588.
- DUGUÉ (abbé Guilleminot), compositeur français, dernier tiers du XVIII^e siècle : 64.
- DUJARDIN (Édouard), journaliste et littérateur français, 1861 † 1949 : 1619.
- DUKAS (Paul), compositeur français, 1865 † 1935 : 48, 53, 490, 566, 732, 757, 777, 864, 942-947, 986, 994, 1071, 1161, 1360, 1365, 1519, 1619.
- DÜLBERG (Ewald), metteur en scène allemand (c. 1930) : 1009.
- DUMAS (Alexandre), écrivain français, 1802 † 1870 : 546, 1606.
- DUMESNIL (René), essayiste et critique français, né en 1879 : 752, 1620.
- DUMITRESCU (George), compositeur roumain contemporain : 1335.
- DUMITRESCU (Ion), compositeur roumain contemporain : 1335.
- DU MONT (Henri), organiste et compositeur français, d'origine liégeoise, 1610 † 1684 : 556.
- DUNI (Egidio Romoaldo), compositeur italien, 1709 † 1775 : 15-16, 18, 19, 42, 112.
- DUNSTABLE (John), compositeur anglais, 1380 ? † 1453 : 1626.
- DUPARC (Henri), compositeur français, 1848 † 1933 : 453, 835, 883, 888, 889, 896, 897, 900.
- DUPATY (Louis-Emmanuel-Charles MERCIER), poète et auteur dramatique français, 1775 † 1851 : 1483, 1484.

- DUPONCHEL (Edmond), architecte et administrateur français, 1795 ? † 1868 : 418.
- DUPONT (Mlle), violiste française, XVIII^e siècle : 79.
- DUPONT (Jean-Baptiste), violoniste français, second tiers du XVIII^e siècle : 36.
- DUPONT (Pierre), chansonnier français, 1821 † 1870 : 1489.
- DUPORT l'Aîné (Jean-Pierre), violoncelliste et compositeur français, 1741 † 1818 : 65, 78, 151, 206.
- DUPORT le Jeune (Jean-Louis), frère du précédent, violoncelliste et compositeur, 1749 † 1819 : 78-79, 106.
- DUPRÉ (Marcel), organiste et compositeur français, né en 1886 : 1211, 1239.
- DUPREZ (Gilbert-Louis), chanteur français, 1806 † 1896 : 405.
- DUPUY (Mimi), danseuse française (c. 1825) : 749.
- DURAN (José), compositeur espagnol, † 1791 : 382.
- DURANTE (Francesco), compositeur italien, 1684 † 1755 : 15, 109, 111.
- DURANTY (Louis-Émile-Edmond), journaliste et romancier français, 1833 † 1880 : 1613.
- DURAZZO (comte Giacomo), diplomate italien, imprésario et directeur de théâtre, 1717 † 1794 : 41, 738.
- DÜRER (Albrecht), graveur et peintre allemand, 1471 † 1528 : 450.
- DUREY (Louis), compositeur français, né en 1888 : 1102.
- DURFORT (Émeric-Joseph, comte de), diplomate français, 1715 † 1787 : 107.
- DURKHEIM (Émile), sociologue français, 1858 † 1917 : 1583.
- DU ROULLET (François-Louis GAND LEBLANC, bailli), diplomate et auteur dramatique français, 1716 † 1786 : 42, 43, 44.
- DURUFLÉ (Maurice), organiste et compositeur français, né en 1903 : 947, 1135, 1211, 1239.
- DUSALX (Jean-Joseph), érudit et homme politique français, 1728 † 1799 : 1481.
- DUSEK ou DUSSEK (Frantisek Xaver ou Franz Xaver), pianiste et compositeur tchèque, 1731 † 1799 : 144.
- DUSEK ou DUSSEK (Josefa, née Hambacher), femme du précédent, cantatrice et pianiste, 1754 † 1824 : 144, 208, 270.
- DUSHKIN (Samuel), violoniste américain, d'origine russe, né en 1897 : 1012, 1371.
- DUSSEK (Frantisek Xaver ou Franz Xaver), voir : DUSEK.
- DUSSEK (Jan Ladislav ou Johann Ludwig), voir : DUSIK.
- DUSÍK ou DUSSEK (Jan Ladislav ou Johann Ludwig), pianiste et compositeur tchèque, 1760 † 1812 : 149, 151, 285, 626.
- DUTILLEUX (Henri), compositeur français, né en 1916 : 1236, 1239, 1247-1252, 1260, 1270.
- DUTILLIEU (Pierre), compositeur français, 1754 † 1797 : 145.
- DUVAL (R. P. Aimé), compositeur et chanteur français, né en 1918 : 1482.
- DUVAL (François), violoniste et compositeur français, 1673 ? † 1728 : 73-74.
- DUVERGER (Mlle), harpiste française, (c. 1780) : 81.
- DUVERNOY (Alphonse), pianiste et compositeur français, 1842 † 1907 : 762.
- DUVERNOY (Frédéric), corniste et compositeur français, 1765 † 1838 : 1486.
- DVORAK (Antonin ou Anton), compositeur tchèque, 1841 † 1904 : 661, 710-712, 713, 714, 781, 1341.
- DWIGHT (John Sullivan), musicologue américain, 1813 † 1893 : 1627.
- DYKES (John Bacchus), compositeur anglais, 1823 † 1876 : 787.
- EBERLIN (Johann Ernst), organiste et compositeur allemand, 1702 † 1762 : 146.
- EBERT (Carl), metteur en scène et impresario allemand, né en 1887 : 1309.
- ECHAVE (Ramiro de), folkloriste espagnol, fin XIX^e siècle : 1351.
- ECHPAÏ (André), compositeur soviétique, né en 1925 : 1329.
- ECKARD (Johann Gottfried), pianiste et compositeur allemand, 1735 † 1809 : 245.
- ÉCORCHEVILLE (Jules), musicologue français, 1872 † 1915 : 86.
- EDELMANN (Jean-Frédéric), juriste et compositeur français, 1749 † 1794 : 160, 161, 162, 280.
- EDISON (Thomas), inventeur américain, 1847 † 1931 : 1424.
- ÉDOUARD, violoncelliste français, milieu du XVIII^e siècle : 123.
- EEDEN (Gilles ou Egidius van den), organiste flamand, maître de L. van Beethoven, † 1782 : 299, 336.

- EGK (Werner), compositeur allemand, né en 1901 : 1288-1289, 1309.
- EICHENAUER (Richard), musicologue allemand, né en 1893 : 1575.
- EICHENDORFF (Joseph von), poète et conteur allemand, 1788 † 1857 : 451, 458, 514, 723, 797, 804.
- EIMERT (Herbert), compositeur et théoricien allemand, né en 1897 : 1454.
- EINEM (Gottfried von), compositeur autrichien, né en 1918 : 1310.
- EINSTEIN (Albert), physicien américain, d'origine allemande, 1879 † 1955 : 977, 1246.
- EINSTEIN (Alfred), musicologue américain, d'origine allemande, 1880 † 1952 : 200, 214, 218, 224, 236, 240, 244, 248, 255, 256, 298, 349, 356, 367, 512, 1564, 1589.
- EISENSTEIN (Serge), auteur et réalisateur de films soviétique, 1898 † 1948 : 1504, 1505, 1506, 1514, 1515.
- EISIKOVITCH (Max), compositeur roumain, né en 1908 : 1335.
- EISLER (Hanns), compositeur allemand, 1898 † 1962 : 1343, 1344.
- EITNER (Robert), musicologue allemand, 1832 † 1905 : 1569, 1570.
- ELDRIDGE (Roy), trompettiste de jazz américain, né en 1911 : 1082, 1086.
- ELGAR (Sir Edward), compositeur anglais, 1857 † 1934 : 788, 1394, 1400.
- ELISA, grande-duchesse de Toscane, voir : BONAPARTE.
- ÉLISABETH I^{re}, reine d'Angleterre (1558), 1533 † 1603 : 1619.
- ÉLISABETH Petrovna, impératrice de Russie (1741), 1709 † 1762 : 702.
- ELLEVIU (Jean), chanteur français, 1769 † 1842 : 408.
- ELLINGTON (Edward Kennedy, « Duke »), pianiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1899 : 1081, 1082, 1083, 1085.
- ELLIS (Alexander John), acousticien anglais, 1814 † 1890 : 1551, 1552, 1571.
- ELSNER (Jozef), chef d'orchestre, compositeur et musicologue polonais, 1769 † 1854 : 522, 524.
- ELSON (Louis-Charles), musicologue américain, 1848 † 1920 : 1589.
- ELSSLER (Fanny), danseuse autrichienne, 1810 † 1884 : 749, 753.
- ÉLUARD (Paul), poète français, 1895 † 1952 : 1134, 1135, 1137, 1219.
- EMMANUEL (Maurice), compositeur et musicologue français, 1862 † 1938 : 567, 732, 959, 1239, 1578, 1581, 1582, 1588, 1619.
- EMMING, harpiste allemand, XVIII^e siècle : 64, 81.
- ENCINA (Juan del), poète et compositeur espagnol, 1468 † 1529 : 1349, 1350.
- ENDERLE (Wilhelm Gottfried), violoniste et compositeur allemand, 1722 † 1790 : 148.
- ENESCO (Georges), violoniste et compositeur roumain, 1881 † 1955 : 861, 1333, 1335.
- ENGEL (Carl), musicologue américain, d'origine allemande, 1883 † 1944 : 1556, 1590.
- ENGELS (Friedrich), philosophe et homme politique allemand, 1820 † 1895 : 1575.
- EPSTEIN (Jean), réalisateur de films français, 1897 † 1953 : 1516.
- ÉRARD (Sébastien), facteur français de pianos et de harpes, 1752 † 1831 : 409.
- ERB (Marie-Joseph), pianiste et compositeur français, 1858 † 1944 : 856.
- ERDÖDY (comte Joseph), protecteur de J. Haydn, 1760 † 1806 : 188.
- ERDÖDY (Marie, née Nizsky) comtesse hongroise, amie et protectrice de L. van Beethoven, 1779 † 1837 : 337.
- ERIK XIV, roi de Suède (1560-1568), 1533 † 1577 : 705.
- ERKEL (Ferenc ou Franz), pianiste, chef d'orchestre et compositeur hongrois, 1810 † 1893 : 547, 548, 703, 1068, 1069, 1071, 1339, 1341.
- ERKEL (László), fils du précédent, pianiste, chef d'orchestre et professeur, 1844 † 1896 : 1068.
- ERNST (Max), peintre français, d'origine allemande, né en 1891 : 982.
- ESCHYLE, poète tragique grec, ~ 525 † ~ 456 : 588, 1113.
- ESCUДИER (Léon), éditeur et musicographe français, 1821 † 1881 : 637, 1602, 1608-1609, 1612.
- ESCUДИER (Marie), sœur et associée du précédent, 1819 † 1880 : 1602, 1608-1609.
- ESLAVA (Hilarion), compositeur et musicologue espagnol, 1807 † 1878 : 379, 383, 384, 385, 1350, 1355, 1364.
- ESPIN Y GUILLÉN (Joaquín), compositeur et musicologue espagnol, 1812 † 1881 : 380, 384.
- ESPLA (Oscar), compositeur espagnol, né en 1886 : 1368, 1369.
- ESSIPOVA (Anna), pianiste et professeur russe, 1893 † 1914 : 1026.
- ESTÉBANEZ CALDERON (Serafin), écri-

- vain espagnol, 1799 † 1867 : 1362.
- ESTERHAZY, famille princière hongroise : 144, 146, 168, 178, 469.
- Franz, 1715 † 1785 : 257.
- Nikolaus, mélomane et collectionneur, 1714 † 1790 : 178, 181, 182, 186, 187, 191, 192, 195.
- ESTEVE (Pablo), compositeur espagnol, † 1794 : 377, 378.
- EUGÈNE, prince de SAVOIE-CARIGNAN, général des armées impériales, 1663 † 1736 : 40, 124.
- EULER (Leonhard), mathématicien suisse, 1707 † 1783 : 1583.
- EVANS (Edwin), critique anglais, 1874 † 1945 : 954.
- EVANS (Ernest Gilmore Green, « Gil »), chef d'orchestre de jazz américain, né en 1912 : 1088.
- EXAUDET (André-Joseph), violoniste et compositeur français, 1710 ? † 1762 : 36, 1478.
- EXBRAYAT (Charles), romancier français, né en 1906 : 1243.
- EXIMENO (Antonio), jésuite et théoricien espagnol, 1729 † 1808 : 104, 384, 667, 1353.
- EXPERT (Henry), musicologue français, 1863 † 1952 : 26, 849, 855, 856, 1577.
- FACCIO (Franco), compositeur et chef d'orchestre italien, 1840 † 1891 : 651.
- FALCON (Marie-Cornélie), cantatrice française, 1812 † 1897 : 405, 1612.
- FALLA (Manuel de), compositeur espagnol, 1876 † 1946 : 567, 661, 669, 797, 909, 982, 983, 986, 987, 988, 989, 997, 1004, 1104, 1288, 1346, 1362, 1363, 1364-1366, 1367, 1370, 1371, 1514.
- FAMINTSYNE (Alexandre), musicographe et compositeur russe, 1841 † 1896 : 678.
- FANO (Michel), compositeur français, né en 1929 : 1186.
- FANTON (Abel-Antoine), compositeur français, 1700 ? † 1756 : 63.
- FARGAS Y SOLER (Antonio), musicologue espagnol, 1813 † 1888 : 385.
- FARGUE (Léon-Paul), écrivain français, 1878 † 1947 : 1492.
- FARINA (Carlo), violoniste et compositeur italien, 1600 ? † 1640 ? : 101.
- FARINO (Salvatore), critique italien (c. 1845) : 1628.
- FARKAS (Ferenc), compositeur hongrois, né en 1905 : 1340.
- FARRENC (Aristide), flûtiste, éditeur et historien de la musique française, 1794 † 1865 : 1568.
- FARRENC (Louise), pianiste, femme et collaboratrice du précédent, 1804 † 1875 : 1568.
- FASCH (Carl Friedrich), compositeur allemand, 1736 † 1800 : 151, 161.
- FAUCHOIS (René), auteur dramatique français, 1882 † 1962 : 862.
- FAURÉ (Gabriel), compositeur français, 1845 † 1924 : 175, 453, 558, 567, 732, 736, 769, 842, 846, 847, 849, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857-865, 872, 874, 878, 890, 929, 932, 944, 958, 1115, 1137, 1237, 1239, 1248, 1509, 1619.
- FAURÉ (Marie, née Frémiet), femme du précédent, 1855 † 1925 : 859.
- FAVART (Charles-Simon), auteur dramatique et librettiste français, 1710 † 1792 : 10, 12, 14, 15, 16, 21, 41, 1481.
- FAVART (Marie-Justine, née Duronceray), femme du précédent, actrice et chanteuse, 1727 † 1772 : 34.
- FAVRE (Georges), compositeur et musicologue français, né en 1905 : 942, 1215, 1587.
- FAYOLLE (François), musicologue français, 1774 † 1852 : 1562.
- FEDERICI (Federico), compositeur espagnol d'origine italienne, † 1830 : 383.
- FÉDOROV (Vladimir), musicologue français, né en 1901 : 1587.
- FEL (Marie), cantatrice française, 1713 † 1794 : 28, 31, 61.
- FELIU Y CODINA (José), poète espagnol, 1845 † 1897 : 1361.
- FELLERER (Karl Gustav), musicologue allemand, né en 1902 : 1590.
- FELLOWES (Edmund Horace), musicologue anglais, 1870 † 1951 : 1589.
- FEO (Francesco), compositeur italien, 1691 † 1761 : 64.
- FERCHAULT (Guy), musicologue français, né en 1904 : 1620.
- FERDINAND I^{er}, roi de Bohême et de Hongrie (1526), empereur romain germanique (1556), 1503 † 1564 : 707.
- FERDINAND VI, roi d'Espagne (1746), 1713 † 1759 : 376.
- FERDINAND IV, roi de Naples (1759-1806), roi des Deux-Siciles (1815), 1751 † 1825 : 195, 203.
- FERENCZIK (Janos), chef d'orchestre hongrois, né en 1907 : 1340.
- FERGUSON (Howard), compositeur britannique, né en 1908 : 1399.
- FERLENDIS (Giuseppe), hautboïste italien, 1755 † après 1802 : 216.
- FERNANDEZ CABALLERO (Manuel),

- compositeur espagnol, 1835
† 1906 : 379, 1357.
- FERNY (Jacques), chansonnier français, 1864 † 1936 : 1490, 1491.
- FERRABOSCO (Alfonso), compositeur italien, établi en Angleterre, 1575 ? † 1628 : 175.
- FERRARI (Domenico), violoniste et compositeur italien, 1722 † 1780 : 100.
- FERRARI (Luc), compositeur français, né en 1929 : 1200, 1202, 1204, 1207, 1465.
- FERRER (Mateo), organiste, chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1788 † 1864 : 381, 383.
- FERROUD (Pierre-Octave), compositeur français, 1900 † 1936 : 959.
- FESTEAU (Louis), chansonnier français, 1798 † 1869 : 1487, 1489.
- FÉTIS (François-Joseph), musicologue belge, 1784 † 1871 : 289, 291, 471, 519, 541, 750, 850, 1550, 1551, 1559, 1562, 1563-1564, 1565, 1566, 1571, 1587, 1595, 1600, 1605, 1606, 1612.
- FEUERBACH (Anselm), peintre allemand, 1829 † 1880 : 450.
- FIALA (Josef), hautboïste, violoncelliste et compositeur tchèque, 1748 ou 1754 ? † 1816 : 148.
- FIBICH (Zdenek), compositeur tchèque, 1850 † 1900 : 711.
- FIELD (John), pianiste et compositeur irlandais, 1782 † 1837 : 525, 782.
- FIELDING (Henry), écrivain anglais, 1707 † 1754 : 19.
- FILIPPI (Filippo), compositeur et critique italien, 1830 † 1887 : 637, 1628.
- FILZ (Antonin ou Anton), violoncelliste et compositeur tchèque, 1730 ? † 1760 : 142, 161, 171.
- FINCK (Henry), musicologue américain, 1854 † 1926 : 1627.
- FINZI (Gerald), compositeur anglais, 1901 † 1956 : 1394.
- FIORAVANTI (Valentino), compositeur italien, 1764 † 1837 : 841.
- FIORE (Angelo Maria), violoncelliste et compositeur italien, 1650 ? ou 1660 ? † 1723 : 104.
- FIORENTINO (Pier Angelo), journaliste et auteur dramatique italien, 1809 † 1864 : 1611.
- FIORILLO (Federigo), violoniste, altiste et compositeur italien, 1755 † 1823 : 101.
- FISCHER (Edwin), pianiste suisse, 1886 † 1960 : 199, 241, 247, 250.
- FISCHER (Johann Christian), hautboïste allemand, 1733 † 1800 : 150.
- FISCHER (Kurt von), musicologue suisse, né en 1913 : 1589.
- FISCHIETTI (Domenico), compositeur italien, 1725 ? † après 1810 : 146.
- FISCHINGER (Oskar), réalisateur de films allemand (c. 1935) : 1519.
- FITER (José), folkloriste espagnol (c. 1870) : 1351.
- FITZGERALD (Ella), chanteuse de jazz américaine, née en 1918 : 1079.
- FLACHAT (Dominique), chansonnier français, (c. 1860) : 1489.
- FLAHERTY (Robert), réalisateur de films américain, 1884 † 1951 : 1509, 1518.
- FLAUBERT (Gustave), écrivain français, 1821 † 1880 : 831, 833, 1573, 1610.
- FLEISCHER (Friedrich Gottlob), organiste et compositeur allemand, 1722 † 1806 : 149.
- FLEISCHER (Oskar), musicologue allemand, 1856 † 1933 : 1552.
- FLOQUET (Étienne-Joseph), compositeur français, 1748 † 1785 : 42, 66, 1600.
- FLORELLE (Odette ROUSSEAU, dite), actrice et chanteuse française, née en 1901 : 1514.
- FLORIO (Pietro Grassi), flûtiste et compositeur italien, † 1795 : 106.
- FOCILLON (Henri), historien d'art français, 1881 † 1943 : 139, 870, 1584.
- FOIGNET (Gabriel), harpiste français, 1790 † ? : 1486.
- FOKINE (Mikhail), danseur et chorégraphe russe, 1880 † 1942 : 936, 979, 983, 985, 987.
- FOMBEURE (Maurice), poète français, né en 1906 : 1493.
- FOMINE (Evstineï), compositeur russe, 1761 † 1800 : 674.
- FONTENELLE (Bernard LE BOVIER de), philosophe français, 1657 † 1757 : 83.
- FORD (John), réalisateur de films américain, né en 1895 : 1504, 1515.
- FOREST (Lee de) voir : DE FOREST.
- FORKEL (Johann Nikolaus), musicographe et compositeur allemand, 1749 † 1818 : 130, 132, 1559, 1561, 1621.
- FORMSCHNEIDER (Hieronymus), dit GRAPHEUS, graveur et imprimeur de musique allemand, † 1556 : 1561.
- FORQUERAY (Antoine), violiste et compositeur français, 1672 † 1745 : 58, 71, 72, 77, 123.
- FÖRSTER (Emanuel Aloys), compo-

- teur et professeur autrichien, 1748 † 1823 : 841.
 FÖRSTER (Josef Bohuslav), compositeur tchèque, 1859 † 1951 : 713.
 FORTNER (Wolfgang), compositeur allemand, né en 1907 : 1307, 1308, 1311.
 FORZANO (Giovacchino), auteur dramatique italien né en 1883 : 819.
 FOULON, professeur au Conservatoire de Paris (c. 1850) : 850.
 FOURCAUD (Louis de BOUSSÈS de), littérateur et critique français, 1853 † 1914 : 769.
 FOURET (Maurice), compositeur français, † 1963 : 1411.
 FOX STRANGWAYS (Arthur Henry), critique et musicologue anglais, 1859 † 1948 : 1626.
 FRA ANGELICO (Fra GIOVANNI da Fiesole, *ou*), peintre italien, 1387 † 1455 : 236.
 FRACCAROLI (Arnaldo), journaliste et romancier italien, 1884 † 1956 : 820.
 FRAMERY (Nicolas-Étienne), musicographe et compositeur français, 1745 † 1810 : 1551.
 FRANÇAIX (Jean), compositeur français, né en 1912 : 1146, 1208, 1209-1210, 1212, 1260.
 FRANCE (Anatole), écrivain français, 1844 † 1924 : 897, 1594, 1596.
 FRANCÈS y RODRIGUEZ (Julio), violoniste et compositeur espagnol, 1869 † 1944 : 1368.
 FRANCHOMME (Auguste), violoncelliste et compositeur français, 1808 † 1884 : 529, 530.
 FRANCINE (Nicolas de FRANCINI *ou*), directeur de l'*Opéra*, 1662 † 1735 : 59.
 FRANCISCHELLO (Francesco ALBOREA, *dit*), violoncelliste italien, 1691 ? † 1770 : 78.
 FRANCK (César), organiste et compositeur français, 1822 † 1890 : 291, 495, 543, 566, 567, 732, 778, 834, 835, 856, 874, 875, 880-899, 901, 902, 905, 912, 915, 1116, 1248, 1250.
 FRANCK (Félicité *née* Saillot, *dite* Desmousseaux), femme du précédent, 1824 † 1918 : 886.
 FRANCK (Joseph), frère du précédent, organiste et compositeur, 1825 † 1891 : 880.
 FRANCK-NOHAÏN (Maurice LEGRAND, *dit*), poète français, 1873 † 1934 : 934, 1411.
 FRANCEUR (François), violoniste et compositeur français, 1698 † 1787 : 60, 74.
 FRANÇOIS d'ASSISE (saint), mystique italien, fondateur d'ordres religieux, 1182 † 1226 : 556, 1283.
 FRANÇOIS II, empereur romain germanique (1792-1806), puis empereur d'Autriche sous le nom de FRANÇOIS I^{er} (1804), 1768 † 1835 : 739.
 FRANÇOIS (Samson), pianiste et compositeur français, né en 1924 : 1542.
 FRANKEL (Benjamin), compositeur anglais, né en 1906 : 1399.
 FRANZ (Robert KNAUTH, *dit*), compositeur allemand, 1815 † 1892 : 457, 1569.
 FRÄNZL (Ignaz), violoniste et compositeur allemand, 1736 † 1811 : 65, 142, 218.
 FRÉDÉRIC II, roi de Prusse (1740), 1712 † 1786 : 78, 80, 129, 130, 132, 143, 149, 150, 151, 184, 748.
 FRÉDÉRIC-GUILLAUME II, roi de Prusse (1786), 1744 † 1797 : 223, 748, 1621.
 FREEMAN (Edward Augustus), historien anglais, 1823 † 1892 : 1552.
 FREIXENAT, compositeur espagnol, 1730 ? : 381.
 FRÉMIET (Emmanuel), sculpteur français, 1824 † 1910 : 859.
 FRÉMIET (Marie), fille du précédent, *voir* : FAURÉ (Marie).
 FRENCH (Richard), critique américain contemporain : 1598.
 FRÉRON (Élie-Catherine), littérateur français, 1718 † 1776 : 27, 32, 1481.
 FRESCOBALDI (Girolamo), organiste et compositeur italien, 1583 † 1643 : 108, 1568.
 FRIBERTH (Karl), compositeur autrichien, 1736 † 1816 : 343.
 FRICKEN (baron von), officier allemand amateur de musique : 510.
 FRICKEN (Ernestine von), fille adoptive du précédent, amie de R. Schumann, † 1844 : 508.
 FRICKER (Peter Racine), compositeur anglais, né en 1920 : 1397, 1398, 1400.
 FRIMMEL (Theodor von), musicologue autrichien, 1853 † 1928 : 1574.
 FROBERGER (Johann Jakob), compositeur allemand, 1616 † 1667 : 418.
 FROMENTIN (Eugène), peintre et écrivain français, 1820 † 1876 : 1613.
 FRY (William Henry), compositeur et critique américain, 1813 † 1864 : 1627.
 FUCIK (Julius), écrivain tchèque, 1903 † 1943 : 1342.
 FUENTES (Pascual), compositeur es-

- pagnol, 1718-1724 ? † 1768 : 382.
- FULLER (Marie Louise, *dite* Loie), danseuse américaine, 1862 † 1928 : 761.
- FULLER-MAITLAND (John Alexander), musicologue anglais, 1856 † 1936 : 1589.
- FUOCO (Maria BRAMBILLA, *dite* Sofia), danseuse italienne, 1830 † 1916 : 753.
- FURTWÄNGLER (Wilhelm), chef d'orchestre allemand, 1886 † 1954 : 271, 272, 1277, 1278.
- FUSCO (Giovanni), compositeur italien, né en 1906 : 1502.
- FUX (Johann Joseph), organiste et compositeur autrichien, 1660 † 1741 : 144, 145, 203.
- FUZELIER (Louis), auteur dramatique français, 1672 † 1752 : 701, 1480.
- GABRIELI (Andrea), organiste et compositeur italien, 1510 ? † 1586 : 708.
- GABRIELI (Giovanni), neveu du précédent, organiste et compositeur, 1557 † 1612 : 1387.
- GABRIELLI (Domenico), violoncelliste et compositeur italien, 1659 ? † 1690 : 103.
- GABRIELLI (comte Nicolo), chef d'orchestre et compositeur italien, 1814 † 1891 : 754.
- GACE BRÛLÉ, trouvère français, † après 1212 : 1560.
- GADE (Niels Wilhelm), chef d'orchestre, violoniste et compositeur danois, 1817 † 1890 : 705, 706.
- GAGLIANO (les), famille de luthiers italiens des XVII^e-XVIII^e siècles, dont le plus important est Alessandro, 1660 ? † après 1728 : 106.
- GAINSBOROUGH (Thomas), peintre anglais, 1727 † 1788 : 135.
- GALEAZZI (Francesco), violoniste et compositeur italien, 1758 † 1819 : 101.
- GALERNE (Maurice), musicographe français, (c. 1925) : 846.
- GALLENBERG (comte Wenzel Robert von), compositeur autrichien, 1783 † 1839 : 747.
- GALLÉS (José), compositeur espagnol, 1781 † 1836 : 381.
- GALLET, chansonnier et auteur dramatique français, 1700 † 1757 : 1480.
- GALLI (Amintore), critique, professeur et compositeur italien, 1845 † 1919 : 1377.
- GALLOIS-MONTBRUN (Raymond), violoniste et compositeur français, né en 1918 : 1239.
- GALLON (Noël), compositeur et professeur français, né en 1891 : 1161, 1235, 1252.
- GALLOT (Jacques), dit GALLOT le Jeune, luthiste français, 1640 ? † après 1700 : 58, 70.
- GALLUS (Jacobus PETELIN, *dit* HANDL, *ou*), compositeur tchèque, 1550 † 1591 : 708.
- GALUPPI (Baldassare), compositeur italien, 1706 † 1785 : 8, 112, 161, 168.
- GALVAN (Ventura), compositeur espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 377.
- GAMBAU (Vincent), compositeur et critique français, né en 1914 : 1239.
- GANCE (Abel), auteur et réalisateur de films français, né en 1889 : 1509.
- GANDILLOT (Maurice), ingénieur et musicologue français, 1857 † 1924 : 1562.
- GARAT (Pierre-Jean), chanteur français, 1764 † 1823 : 409.
- GARAUDÉ (Alexis de), chanteur, professeur et compositeur français, 1779 † 1852 : 1601.
- GARCIA (Francisco Javier), compositeur espagnol, 1731 † 1809 : 382.
- GARCIA (Manuel), *en religion* : Père Basilio, guitariste et organiste espagnol, 1743 † 1805 : 380.
- GARCIA (Manuel), chanteur et compositeur espagnol, 1775 † 1832 : 377, 379, 1348, 1352, 1356.
- GARCIA (Maria), fille du précédent, *voir* : MALIBRAN.
- GARCIA (Pauline), sœur de la précédente, *voir* : VIARDOT (Pauline).
- GARCIA PACHECO (Fabián), compositeur espagnol, 1735 ? : 377.
- GARDEL l'Aîné (Maximilien), harpiste, danseur et chorégraphe français, 1741 † 1787 : 81.
- GARDEL le Jeune (Pierre), frère du précédent, danseur et chorégraphe, 1758 † 1840 : 745, 746.
- GARDETON (César), littérateur et musicographe français, 1786 † 1831 : 1566.
- GARDNER (John), compositeur anglais, né en 1917 : 1397.
- GARNER (Errol), pianiste de jazz américain, né en 1921 : 1088.
- GASPARIN (Valérie, *née* Boissier, *comtesse* Agénor de), femme de lettres française, 1813 † 1894 : 537, 546.
- GASPARINI (Francesco), compositeur italien, 1668 † 1727 : 112, 152.
- GASSMANN (Florian Leopold), compositeur tchèque, 1729 † 1774 : 143, 184.

- GASTINEL (Léon), compositeur français, 1823 † 1906 : 760.
- GASTOUÉ (Amédée), musicologue français, 1873 † 1943 : 1568.
- GATTE (Dom Ambroise), carillonneur français, (c. 1785) : 1473.
- GATTI (Guido), critique italien, né en 1892 : 1628.
- GATTI (Luigi), compositeur italien, 1740 † 1817 : 146.
- GAUGUIN (Paul), peintre français, 1848 † 1903 : 912.
- GAULTIER (Pierre), flûtiste français, fin du XVIII^e siècle : 80.
- GAUTHIER-VILLARS (Henry), voir : WILLY.
- GAUTIER (Jean-François-Eugène), compositeur et professeur français, 1822 † 1878 : 1588.
- GAUTIER (Théophile), écrivain français, 1811 † 1872 : 404, 735, 751, 754, 755, 1612.
- GAVEAU (abbé), compositeur français, † avant 1752 : 61.
- GAVEAUX (Pierre), chanteur et compositeur français, 1761 † 1825 : 390, 1483.
- GAVINIÈS (Pierre), violoniste et compositeur français, 1728 † 1800 : 15, 62, 65, 76, 77.
- GAVOTY (Bernard), dit CLARENDON, critique français, né en 1908 : 1620.
- GAY (John), poète et auteur dramatique anglais, 1685 † 1732 : 1514, 1626.
- GAYLEY (Charles Mills), universitaire et essayiste américain, 1858 † 1932 : 1598.
- GAZTAMBIDE (Joaquín Romualdo), compositeur espagnol, 1822 † 1870 : 379, 1356.
- GBLER (baron Tobias Philipp von), homme d'État et auteur dramatique autrichien, 1726 † 1786 : 226.
- GBRUERS (John), carillonneur belge (c. 1930) : 1474.
- GBRUERS (Staf), carillonneur belge (c. 1940) : 1474.
- GÉDALGE (André), professeur et compositeur français, 1856 † 1926 : 929, 1108.
- GEIBEL (Emanuel), poète et auteur dramatique allemand, 1815 † 1884 : 517, 797.
- GEIRINGER (Karl), musicologue américain, d'origine autrichienne, né en 1899 : 136.
- GELATTE (Jean-Baptiste), carillonneur français, (c. 1798-1831) : 1473.
- GELLERT (Christian), poète allemand, 1715 † 1769 : 133, 135.
- GEMINIANI (Francesco), violoniste, compositeur et théoricien italien, 1680? † 1762 : 61, 97, 100.
- GENELLI (Bonaventura), dessinateur et peintre allemand, d'origine italienne, 1798 † 1868 : 553.
- GENLIS (Félicité DU CREST de SAINT AUBIN, comtesse de), femme de lettres française, 1746 † 1830 : 81.
- GENOVÉS (Tomas), compositeur espagnol, 1806 † 1861 : 379.
- GENTIL-BERNARD (Pierre-Auguste BERNARD, dit), littérateur français, 1708 † 1775 : 1480, 1481.
- GENZMER (Harald), compositeur allemand, né en 1909 : 1284.
- GEORGE (Stefan), poète allemand, 1868 † 1933 : 1294, 1316.
- GEORGES (Alexandre), compositeur français, 1850 † 1938 : 856.
- GEORGES PODIEBRAD, roi de Bohême (1458), 1420 † 1471 : 707.
- GEORGESCU, critique roumain (c. 1920) : 1629.
- GEORGESCU (Georges), chef d'orchestre roumain, né en 1887 : 1335.
- GEORGI (Dorothea Elisabeth), voir : BACH (Dorothea Elisabeth).
- GÉRARD (Frédéric), dit FRÉDÉ, chansonnier français, † 1938 : 1492.
- GERBER (Ernst Ludwig), lexicographe allemand, 1746 † 1819 : 138.
- GERBERT (Dom Martin), érudit et musicologue allemand, 1720 † 1793 : 1561, 1566.
- GERHARD (Roberto), compositeur espagnol, d'origine suisse, né en 1896 : 1372.
- GERLE (Hans), luthiste allemand, facteur de luths et de violons, 1500? † 1570 : 174.
- GERMAIN (Jean), pianiste et compositeur belge, né en 1920 : 1204, 1505.
- GÉROLD (Théodore), musicologue français, 1866 † 1956 : 1560, 1585, 1586.
- GERSHWIN (George), compositeur américain, 1898 † 1937 : 1405, 1518.
- GERSTER (Ottmar), compositeur allemand, né en 1897 : 1343, 1344, 1345.
- GERVAIS (Françoise), musicologue française, née en 1914 : 852.
- GERVAISE (Claude), compositeur français, milieu du XVI^e siècle : 174.
- GERVASIO (Giovanni Battista), mandoliniste et compositeur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 106.
- GESUALDO (Carlo), prince de Venosa,

- compositeur italien, 1560? † 1613 : 109, 965, 1020, 1575.
- GETZ (Stanley, « Stan »), saxophoniste de jazz américain, né en 1927 : 1086, 1088.
- GEVAERT (François-Auguste), musicologue et compositeur belge, 1828 † 1908 : 52, 1352, 1354, 1359.
- GHEDINI (Federico), compositeur italien, né en 1892 : 1386-1387.
- GHÉON (Henri), écrivain français, 1875 † 1944 : 200, 231, 248, 715.
- GHIRETTI (Gaspere), violoniste, violoncelliste et compositeur italien, 1747 † 1797 : 468.
- GHISI (Federico), musicologue et compositeur italien, né en 1901 : 1589.
- GHYS (Henri), pianiste français, maître de M. Ravel (c. 1880) : 928.
- GIACOMETTI (Paolo), auteur dramatique italien, 1816 † 1882 : 814.
- GIACOSA (Giuseppe), auteur dramatique et librettiste italien, 1847 † 1906 : 814, 820.
- GIANELLA (Luigi), flûtiste et compositeur italien, † 1817 : 626.
- GIANNOTTI (Pietro), contrebassiste et compositeur italien, † 1765 : 36.
- GIARDINI (Felice), violoniste, chef d'orchestre et compositeur italien, 1716 † 1796 : 100.
- GIDE (André), écrivain français, 1869 † 1951 : 835, 992, 1013, 1111, 1610.
- GIDE (Casimir), compositeur français, 1804 † 1868 : 751, 753.
- GIESEKE (Johann Georg METZLER, dit Karl Ludwig), acteur et littérateur allemand, 1761 † 1833 : 271.
- GIESEKING (Walter), pianiste allemand, 1895 † 1956 : 241.
- GIGOUT (Eugène), organiste et compositeur français, 1844 † 1925 : 846, 853, 855-856, 857, 861, 863, 949, 953.
- GIL CARDOSO (Antonio), critique portugais, (c. 1890) : 1628.
- GILBERT (Sir William Schwenck), auteur dramatique et librettiste anglais, 1836 † 1911 : 786.
- GILLE (Charles), chansonnier français, 1820 † 1856 : 1488, 1489.
- GILLE (Philippe), littérateur, critique et librettiste français, 1831 † 1901 : 772.
- GILLES (Jean), compositeur français, 1669 † 1705 : 61, 64, 1600.
- GILLESPIE (John, « Dizzy »), trompettiste de jazz américain, né en 1917 : 1084, 1085, 1086, 1087.
- GILLIER le Jeune (Jean-Claude), contrebassiste et compositeur français, 1667 † 1737 : 11.
- GILMAN (Lawrence), musicologue américain, 1878 † 1939 : 1627.
- GILSON (Étienne), philosophe français, né en 1884 : 88.
- GILSON (Paul), compositeur belge, 1865 † 1942 : 1474.
- GINGUENÉ (Pierre-Louis), historien et critique littéraire français, 1748 † 1816 : 44, 1551.
- GIORDANI (Giuseppe), compositeur italien, 1753? † 1798 : 112.
- GIORDANI (Tommaso), compositeur italien, 1730? † 1806 : 112.
- GIORDANO (Umberto), compositeur italien, 1867 † 1948 : 1376.
- GIORZA (Paolo), compositeur italien, 1832 † 1914 : 754, 761.
- GIRARDON (Renée), voir : MASSON.
- GIRAUDOUX (Jean), écrivain français, 1882 † 1944 : 753.
- GIRDLESTONE (Cuthbert), musicologue anglais, né en 1895 : 200.
- GIROUST (François), compositeur français, 1738 † 1799 : 64, 67.
- GIULIANI (Mauro), chanteur, guitariste et compositeur italien, 1781 † 1828 : 626.
- GIUSTINI (Lodovico), compositeur italien, 1685 † ? : 162.
- GIVELET (Armand), ingénieur français, né en 1889 : 1420.
- GLAZOUNOV (Alexandre), compositeur russe, 1865 † 1936 : 668, 680, 684, 692-694, 762, 777, 985.
- GLIÈRE (Reinhold), compositeur russe, 1875 † 1956 : 1025, 1026, 1325.
- GLINKA (Mikhaïl), compositeur russe, 1804 † 1857 : 549, 662, 668, 669, 673-675, 676, 677, 678, 680, 683, 686, 692, 698, 703, 777, 869, 985, 1010, 1055, 1325, 1331, 1334, 1352.
- GLINSKI (Mateusz), compositeur et critique polonais, né en 1892 : 1627.
- GLUCK (Christoph Willibald), compositeur allemand, 1714 † 1787 : 15, 17-18, 36, 38, 40-53, 64, 117, 125, 143, 145, 149, 203, 206, 226, 243, 286, 369, 394, 404, 406, 407, 425, 426, 453, 477, 482, 495, 578, 580, 663, 738, 744, 853, 944, 1576, 1600, 1601, 1603, 1607.
- GOBINEAU (Joseph-Arthur, comte de), écrivain français, 1816 † 1882 : 576.
- GODET (Robert), musicologue suisse, 1866 † 1950 : 931.
- GOEHR (Rodolphe), compositeur français (c. 1938) : 1492.
- GOEFFERT (Georg Adam), harpiste allemand, seconde moitié du XVIII^e s. : 80, 81.

- GOETHE (Johann Wolfgang), écrivain allemand, 1749 † 1832 : 151, 198, 258, 337, 343, 350, 351, 391, 394, 421, 451, 452, 454, 456, 461, 463, 465, 468, 482, 508, 514, 587, 750, 783, 797, 798, 807, 943, 944, 1304, 1346, 1384, 1593.
- GOEYVAERTS (Karel), compositeur belge né en 1923 : 1177.
- GOGOL (Nikolai), écrivain russe, 1809 † 1852 : 673, 688, 715, 1289.
- GOLDBECK (Frederik), critique français, né en 1902 : 960, 1620.
- GOLDBERG (Johann Gottlieb), claviciniste et compositeur allemand, 1727 † 1756 : 129, 150.
- GOLDONI (Carlo), auteur comique italien, 1707 † 1793 : 8, 12, 1481.
- GOLDSCHMIDT (Berthold), chef d'orchestre et compositeur anglais, né en 1903 : 1394, 1397.
- GOLÉA (Antoine), critique français, né en 1906 : 1129, 1620.
- GOLEMINOV (Marin), compositeur bulgare, né en 1908 : 1333.
- GOMAY, compositeur français, XVIII^e siècle : 61.
- GOMIS (José Melchor), compositeur espagnol, 1791 † 1836 : 380.
- GONCOURT (les frères), Edmond, 1822 † 1896, et Jules, 1830 † 1870, romanciers et essayistes français : 1613.
- GONTCHAROVA (Natalia), peintre et décoratrice russe, 1883 † 1962 : 992.
- GONZAGUE (Vincent I de), duc de Mantoue (1587), 1562 † 1612 : 701.
- GOODMANN (Benjamin, « Bennie »), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1909 : 1082, 1088.
- GOOSSENS (Sir Eugene), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1893 † 1962 : 1400.
- GOOVAERTS (Alphonse), musicologue et compositeur belge, 1847 † 1922 : 1568.
- GORECKI (Henryk), compositeur polonais, né en 1933 : 1333.
- GORODETZKY (Sergueï), poète russe, né en 1884 : 992, 993.
- GOSCHLER (abbé Isidore), éducateur français, 1804 † 1866 : 199.
- GOSS (Sir John), organiste et compositeur anglais, 1800 † 1880 : 784.
- GOSSEC (François-Joseph GOSSÉ, dit), compositeur français, 1734 † 1829 : 42, 64, 65, 66, 67, 171, 407, 1602.
- GOUDEAU (Émile), chansonnier et romancier français, 1849 † 1906 : 1490-1491, 1492.
- GOUDEZKI (Jean), chansonnier français, né en 1866 : 1491.
- Goudimel (Claude), compositeur français, 1505 ? † 1572 : 34, 1562.
- GOUFFÉ (Armand), chansonnier français, 1775 † 1845 : 1483, 1484, 1485.
- GOULLET (A.), critique français (c. 1895) : 1616.
- GOUNOD (Charles), compositeur français, 1818 † 1893 : 23, 397, 406, 420, 421-422, 423, 425, 735, 757, 766, 768, 769, 786, 787, 833, 842, 855, 857, 858, 872, 874, 878, 885, 1137, 1144, 1237, 1578, 1611, 1614, 1626.
- GOUT (Pierre), réalisateur de films français, né en 1921 : 1521.
- GOYA y LUCIENTES (Francisco), peintre et graveur espagnol, 1746 † 1828 : 496, 1584.
- GOZZI (Carlo), écrivain italien, 1720 † 1806 : 401, 816, 823, 1312.
- GRAFF (Friedrich Hartmann), flûtiste et compositeur allemand, 1727 † 1795 : 62.
- GRAHN (Lucina ou Lucile), danseuse danoise, 1819 † 1907 : 753.
- GRANADOS (Enrique), compositeur espagnol, 1867 † 1916 : 988, 1358, 1359, 1361-1362, 1364, 1368.
- GRAPHEUS, voir : FORMSCHNEIDER.
- GRASSI (Cecilia), cantatrice italienne, femme de J. Ch. Bach, 1740 † ? : 136.
- GRASSINI (Giuseppina), cantatrice italienne, 1773 † 1850 : 68.
- GRAUN (Johann Gottlieb), violoniste et compositeur allemand, 1703 † 1771 : 128, 132, 149, 151.
- GRAUN (Carl Heinrich), frère du précédent, chanteur et compositeur, 1704 † 1759 : 132, 151, 447.
- GRAUPNER (Christoph), compositeur allemand, 1683 † 1760 : 148.
- GRAY (Cecil), compositeur et critique anglais, 1895 † 1951 : 172.
- GRAZIANI (Massimiliano), compositeur italien, (c. 1860) : 754.
- GRECO ou GRIECO (Gaetano), compositeur italien, 1657 ? † 1728 : 109.
- GRÉCO (Juliette), actrice et chanteuse française, née en 1927 : 1493.
- GREENE (Théodore Meyer) essayiste américain, né en 1897 : 1598.
- GRÉGOIRE le Grand (saint), pape (590), 540 ? † 604 : 849, 1471.
- GRÉMILLON (Jean), auteur et réalisateur de films français, 1902 † 1959 : 1506, 1512, 1515-1516, 1521.
- GRETCHANINOV (Alexandre), compositeur russe, 1864 † 1956 : 695.
- GRÉTRY (André-Ernest-Modeste), compositeur liégeois, 1741 † 1813 :

- 15, 21-23, 24, 38, 42, 117, 371, 376, 390, 407, 426, 746, 871, 1556.
- GRIEG (Edvard), compositeur norvégien, 1843 † 1907 : 661, 667, 668, 669, 671, 706, 1361.
- GRILLET (Laurent), compositeur et musicographe français, 1851 † 1901 : 1569.
- GRILLPARZER (Franz), poète autrichien, 1791 † 1872 : 339.
- GRIMM (Friedrich Melchior, baron von), écrivain et critique allemand, 1723 † 1807 : 20, 29, 30, 31, 35, 277, 1599.
- GRIMMELSHAUSEN (Hans Jacob Christoph von), écrivain allemand, 1621-22 ? † 1676 : 1308.
- GRIMOD de LA REYNIÈRE (Alexandre-Balthasar-Laurent), littérateur et gastronome français, 1758 † 1838 : 1484.
- GRISI (Giulia), cantatrice italienne, 1811 † 1869 : 405.
- GRISI (Carlotta), cousine de la précédente, danseuse et cantatrice, 1819 † 1899 : 414, 419, 746, 749, 751, 753.
- GRÖBER (Gustav), philologue et romaniste allemand, 1844 † 1911 : 1581.
- GROUT (Donald), musicologue américain, né en 1902 : 1589.
- GROVE (Sir George), musicologue anglais, 1820 † 1900 : 367, 785-786.
- GROVLEZ (Gabriel), chef d'orchestre et compositeur français, 1879 † 1944 : 861.
- GRUA (Paul), compositeur allemand, d'origine italienne, 1754 † 1833 : 142.
- GRUNENWALD (Jean-Jacques), organiste et compositeur français, né en 1911 : 1146, 1239, 1502, 1517.
- GRÜNEWALD (Mathis Gothart Nithart, dit), peintre allemand, 1450-60 ? † 1528 : 1283.
- GUÉNIN (Alexandre), violoniste et compositeur français, 1744 † 1835 : 76.
- GUÉRANGER (Dom Prosper), liturgiste et musicologue français, 1805 † 1875 : 1567.
- GUERRERO (Antonio), compositeur espagnol, † 1776 : 377.
- GUERRERO (Jacinto), compositeur espagnol, 1895 † 1951 : 1370.
- GUERRINI (Guido), compositeur et chef d'orchestre italien, né en 1890 : 1386.
- GUGLIELMI (Pietro Alessandro), compositeur italien, 1728 † 1804 : 8, 150.
- GUGLIELMI (Pietro Carlo), fils du précédent, compositeur, 1763 ? † 1817 : 426.
- GUHR (Carl), violoniste et chef d'orchestre allemand, 1787 † 1848 : 470-471.
- GUICCIARDI (Giulietta), élève de Beethoven, femme de W. R. von Gallenberg, 1784 † 1856 : 336, 747.
- GUICHARD (Louis-Joseph), chanteur français, 1752 † 1829 : 67.
- GUIDO (Antonio), dit ANTONIO, violoniste, flûtiste et compositeur italien, † 1728 : 106.
- GUIGNON (Giovanni Pietro GHIGNONE, ou Jean-Pierre), violoniste français, d'origine piémontaise, 1702 † 1774 : 60, 61, 62, 80, 123.
- GUILLARD (Nicolas-François), poète et librettiste français, 1752 † 1814 : 44.
- GUILLAUME I de Nassau, dit le Taciturne, prince d'Orange, stadhouder de Hollande, 1533 † 1584 : 842.
- GUILLAUME II, roi de Prusse et empereur d'Allemagne (1888-1918), 1859 † 1941 : 754, 1276, 1604.
- GUILEMAIN (Louis-Gabriel), violoniste et compositeur français, 1705 † 1770 : 75, 160, 169.
- GUILLET (Charles), organiste et compositeur flamand, 1600 ? † 1654 : 174.
- GUILLLOTIN (Joseph-Ignace), médecin français, 1738 † 1814 : 266.
- GUILMANT (Alexandre), organiste et compositeur français, 1837 † 1911 : 1580.
- GIOMAR (Michel), esthéticien français, né en 1921 : 603.
- GUIRAUD (Ernest), compositeur et professeur français, 1837 † 1892 : 756, 912, 1414.
- GUIZOT (François), homme d'État et historien français, 1787 † 1874 : 418, 1605.
- GURIDI (Jesus), organiste et compositeur espagnol, né en 1886 : 1369.
- GURLITT (Wilibald), musicologue allemand, né en 1889 : 1590.
- GUSTAVE II ADOLPHE, roi de Suède (1611), 1594 † 1632 : 705.
- GUYAU (Jean), philosophe français, 1854 † 1888 : 1583.
- GYROVETZ (Adalbert), compositeur tchèque, 1763 † 1850 : 746, 748.
- HAAS (Max de), réalisateur de films néerlandais, né en 1903 : 1198.

HAAS (Robert), musicologue autrichien, né en 1886 : 1572, 1585.
HABA (Alois), compositeur tchèque, né en 1893 : 714, 1286, 1341, 1342, 1455.
HABENECK (François-Antoine), violoniste et chef d'orchestre français, 1781 † 1849 : 68, 69, 746, 753, 768, 1602.
HABERL (abbé Franz Xaver), compositeur et musicologue allemand, 1840 † 1910 : 558, 559, 1567, 1569, 1572.
HACHIN (Édouard), chansonnier français, XIX^e siècle : 1489.
HACKETT (Karleton Spalding), chanteur, professeur et critique américain, 1867 † 1935 : 1589.
HAENDEL (Georg Friedrich), compositeur allemand, naturalisé anglais, 1685 † 1759 : 61, 62, 64, 108, 110, 125, 128, 129, 132, 193, 194, 206, 301, 305, 700, 705, 726, 732, 780, 781, 788, 854, 1008, 1563, 1569, 1576, 1603, 1626.
HAESSLER (Johann Wilhelm), pianiste, organiste et compositeur allemand, 1747 † 1822 : 150.
HAGEMAN (Richard), compositeur américain d'origine néerlandaise, né en 1882 : 1499.
HAHN (Reynaldo), compositeur français, 1875 † 1947 : 763, 1408, 1410, 1413, 1610, 1619.
HAIBEL (Jakob), compositeur autrichien, 1762 † 1826 : 740.
HAJEFF (Alexei), compositeur américain, d'origine russe, né en 1914 : 1208.
HAIG (Alan, « Al »), pianiste de jazz américain, né en 1923 : 1088.
HALE (Philip), critique américain, 1854 † 1934 : 1627.
HALÉVY (Jacques-François-Fromental), compositeur français, 1799 † 1862 : 417-418, 435, 579, 750, 751, 753, 772, 1413, 1606.
HALFFTER (Rodolfo), compositeur espagnol, né en 1900 : 1371.
HALFFTER (Ernesto), frère du précédent, compositeur, né en 1905 : 1370-1371.
HALLÉ (Carl HALLE, ou Charles), pianiste et chef d'orchestre anglais, d'origine allemande, 1819 † 1895 : 784, 785.
HALLER (Michael), compositeur allemand, 1840 † 1915 : 558.
HALLSTRÖM (Ivar), compositeur suédois, 1826 † 1901 : 706.
HALM (Hans), musicographe allemand, né en 1898 : 1574.
HALPHEN (Louis), historien français, 1880 † 1950 : 1588.

HAMILTON (Foreststorn, « Chico »), batteur de jazz américain, né en 1921 : 1086.
HAMPTON (Lionel), batteur, vibraphoniste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1913 : 1083.
HANDMAN (Dorel), musicologue français, né en 1906 : 1620.
HANDSCHIN (Jacques), musicologue suisse, 1886 † 1955 : 1589.
HANSICK (Eduard), musicologue autrichien, 1825 † 1904 : 90, 535, 556, 993, 1165, 1572, 1624, 1625, 1626.
HANSON (Howard), compositeur américain, né en 1896 : 1401, 1405.
HANUS (Jan), compositeur tchèque, né en 1915 : 1342.
HARANT (Christof), compositeur tchèque, 1564 † 1621 : 708.
HARAUCOURT (Edmond), écrivain français, 1856 † 1941 : 1491.
HARDOUIN (abbé Henri), compositeur français, 1727 † 1808 : 64.
HARRIS (Roy), compositeur américain, né en 1898 : 1401, 1405.
HARSANYI (Tibor), compositeur français, d'origine hongroise, 1898 † 1954 : 1411.
HARTMANN (Johann Peter Emil), compositeur danois, 1805 † 1900 : 705.
HARTMANN (Karl Amadeus), compositeur allemand, né en 1905 : 1279, 1308, 1310.
HARTZENBUSCH (Juan Eugenio), érudit et auteur dramatique espagnol, 1806 † 1880 : 1357.
HASLINGER (Tobias), éditeur de musique autrichien, 1787 † 1842 : 350, 354.
HASQUENOPH (Pierre), compositeur français, né en 1922 : 1268.
HASSARD (John Rose Green), journaliste et critique américain, 1836 † 1900 : 1627.
HASSE (Johann Adolf), compositeur allemand, 1699 † 1783 : 6, 15, 63, 120, 129, 134, 145, 150, 161, 203, 427, 700.
HASSLER (Hans Leo), organiste et compositeur allemand, 1564 † 1612 : 708.
HATZFELD (comte August von), ami de Mozart, 1754 † 1784 : 243.
HAUBAUT (Mme), violiste française, milieu du XVIII^e siècle : 79.
HAUDIMONT (abbé Joseph MEUNIER d'), compositeur français, 1751 ? † 1793 ? : 64.
HAVELKA (Svatopluk), compositeur tchèque, né en 1925 : 1343.

- HAVER (Matthias), compositeur autrichien, né en 1883 : 1271.
- HAWKINS (Coleman), saxophoniste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1904 : 1083, 1085.
- HAWKINS (Sir John), musicologue anglais, 1719 † 1789 : 1560, 1561.
- HAYDN (Matthias), charron, 1699 ? † 1763, et sa femme Maria *née* KOLLER, 1707 ? † 1754, parents de Joseph et de Johann Michael Haydn : 178.
- HAYDN (Joseph), compositeur autrichien, 1732 † 1809 : 65, 66-67, 68, 119, 132, 133, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 160, 161, 166, 167, 168, 169, 171-173, 174, 176, 178-196, 198, 199, 205, 206, 207, 216, 219, 221, 222, 224, 225, 229, 238, 257, 300, 301, 305, 306, 307, 316, 317, 319, 320, 325, 326, 329, 331, 335, 336, 343, 365, 407, 416, 450, 469, 477, 558, 653, 664, 740, 781, 793, 854, 870, 930, 1016, 1206, 1494, 1567 1584, 1590, 1605, 1622.
- HAYDN (Johann Michael), frère du précédent, organiste et compositeur, 1737 † 1806 : 120, 142, 144, 146, 152, 178, 203, 204, 221, 238, 239, 396.
- HÉBERT (Ernest), peintre français, 1817 † 1908 : 1578.
- HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), philosophe allemand, 1770 † 1831 : 565, 587.
- HEIFETZ (Jascha), violoniste américain, d'origine russe, né en 1901 : 473.
- HEINE (Heinrich), poète et écrivain allemand, 1797 † 1856 : 348, 350, 449, 451, 452, 457, 458, 462, 470, 514, 554, 1144, 1288, 1368.
- HEINZ (Raymond), cinéaste français, contemporain : 1203.
- HELMHOLTZ (Hermann von), physicien et physiologiste allemand, 1821 † 1894 : 1554.
- HELVÉTIUS (Claude-Adrien), philosophe français, 1715 † 1771 : 1480.
- HÉMONY (les frères), François et Pierre († 1680), fondeurs de cloches français : 1474.
- HENDERSON (Fletcher), pianiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1898 † 1952 : 1081.
- HENKE (J. J.), publiciste allemand, XVIII^e siècle : 1621.
- HENRI de Valois, roi de Pologne (1573-1574), puis roi de France sous le nom d'HENRI III, 1551 † 1589 : 524.
- HENRION (Paul), compositeur et chansonnier français, 1819 † 1901 : 1490.
- HENRY (Léon), carillonneur belge (c. 1925) : 1474.
- HENRY (Louis), danseur et chorégraphe français, 1784 † 1836 : 745.
- HENRY (Pierre), compositeur français, né en 1927 : 1192, 1195, 1197, 1205, 1448, 1521.
- HENSEL (Fanny Cécilie, *née* Mendelssohn), sœur de F. Mendelssohn, pianiste et compositrice allemande, 1805 † 1847 : 502, 505.
- HENZE (Hans Werner), compositeur allemand, né en 1926 : 1279, 1311-1312, 1314, 1319.
- HERDER (Johann Gottfried von) écrivain allemand, 1744 † 1803 : 134, 452, 578, 709, 723, 1622.
- HERMAN (Woodrow Charles, « Woody »), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1913 : 992, 1017, 1088.
- HERNANDO (Rafael), compositeur espagnol, 1822 † 1888 : 379, 1356.
- HÉROLD (Ferdinand), compositeur français, 1791 † 1833 : 286-287, 288, 406, 418-419, 746, 873, 874.
- HERRANDO (José), violoniste et compositeur espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 381.
- HERTZMANN (Erich), musicologue américain, d'origine allemande, né en 1902 : 1589.
- HERVÉ (Florimond), compositeur français, 1825 † 1892 : 23, 833, 878, 1408, 1415, 1416.
- HERWEGH (Georg), poète allemand, 1817 † 1875 : 554.
- HERZ (Jacques), pianiste français, d'origine allemande, 1794 † 1880 : 537.
- HERZ (Henri), frère du précédent, pianiste et compositeur, 1806 † 1888 : 381, 537, 854.
- HERZOGENBERG (Elisabeth, *née* Stockhausen), pianiste autrichienne, 1847 † 1892 : 1625.
- HEUGEL (Jacques-Léopold), éditeur de musique français, 1805 † 1885 : 1606.
- HEUGEL (Henri), *dit* Henri MORENO, fils du précédent, éditeur et critique, 1844 † 1916 : 1619.
- HEULHART (Arthur), journaliste et publiciste français, 1849 † 1920 : 1609, 1612.
- HEYSE (Paul von), poète et romancier allemand, 1830 † 1914 : 797.
- HILL (Edward Burlingame), compositeur américain, né en 1872 : 1401.
- HILLER (Johann Adam), compositeur allemand, 1728 † 1804 : 23, 150, 447, 578, 809, 1621.
- HINDEMITH (Paul), compositeur al-

- lemand, né en 1895 : 463, 810, 989, 1009, 1051, 1054, 1103, 1104, 1131, 1248, 1277, 1278, 1279-1284, 1285, 1288, 1306, 1307, 1311, 1317, 1343, 1344, 1388, 1394, 1401.
- HINES (Earl), pianiste de jazz américain, né en 1903 : 1080.
- HINNER (Philipp Joseph), harpiste et compositeur allemand, 1754 † début XIX^e siècle : 64.
- HINTON (Milton), contrebassiste de jazz américain, né en 1910 : 1083.
- HIRTZ (Lise), voir : DEHARME (Lise).
- HITLER (Adolf), homme d'État allemand, 1889 † 1945 : 1276, 1278, 1283, 1297.
- HOBOKEN (Anthony van), musicologue néerlandais, né en 1887 : 1590.
- HOCHBRUCKER (Christian), harpiste et compositeur allemand, 1733 † après 1799 : 81.
- HODEIR (André), compositeur et critique français, né en 1921 : 1253, 1441, 1521.
- HODGES (John Cornelius, « Johnny »), saxophoniste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1906 : 1082.
- HOÉRÉE (Arthur), compositeur et critique belge, né en 1897 : 957, 1620.
- HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus), écrivain et compositeur allemand, 1776 † 1822 : 198, 391, 395, 398, 403, 470, 482, 506, 511, 578, 723, 755, 1281, 1566, 1622, 1623.
- HOFFMANN (Leopold), compositeur autrichien, 1730? † 1793 : 145, 343.
- HOFFMEISTER (Franz Anton), compositeur et éditeur allemand, 1754 † 1812 : 145.
- HOFMANNSTHAL (Hugo von), poète et auteur dramatique autrichien, 1874 † 1929 : 201, 801, 802.
- HOGARTH (George), journaliste et critique anglais, 1783 † 1870 : 1626.
- HOGARTH (William), peintre et graveur anglais, 1697 † 1764 : 1018.
- HOKUSAI (Katsushika), dessinateur et graveur japonais, 1760 † 1849 : 921.
- HOLBACH (Paul-Henri DIETRICH, baron d'), philosophe français, 1723 † 1789 : 29.
- HOLBEIN (Hans), peintre et graveur allemand, 1497 † 1543 : 450.
- HÖLDERLIN (Friedrich), poète allemand, 1770 † 1843 : 451, 452, 513, 1144, 1290, 1291.
- HOLIDAY (Billie), chanteuse de jazz américaine, 1915 † 1959 : 1084.
- HOLMÈS (Augusta), compositrice française, d'origine irlandaise, 1847 † 1903 : 897.
- HOLST (Gustav), compositeur anglais, 1874 † 1934 : 1394.
- HOLTEI (Karl von), auteur dramatique, poète et acteur allemand, 1798 † 1880 : 467.
- HOLTER (Iver), chef d'orchestre et compositeur norvégien, 1850 † 1941 : 1628.
- HÖLTY (Ludwig Christoph), poète allemand, 1748 † 1776 : 451.
- HOLZBAUER (Ignaz), compositeur autrichien, 1711 † 1783 : 64, 66, 142, 148, 171, 389.
- HOLZER (Johann), compositeur autrichien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 343.
- HOMÈRE, poète grec, ~ IX^e siècle? : 588.
- HONAUER (Leontzi), compositeur allemand, 1735? †? : 245.
- HONEGGER (Arthur), compositeur suisse, 1892 † 1955 : 291, 715, 951-952, 990, 1007, 1009, 1102, 1114-1125, 1126, 1155, 1157, 1167, 1183, 1222, 1229, 1231, 1233, 1243, 1245, 1254, 1257, 1258, 1259, 1261, 1265, 1268, 1317, 1340, 1412, 1416, 1498, 1509, 1513, 1520.
- HONEGGER (Marc), musicologue français contemporain : 1589.
- HOPKINS (Antony), pianiste et compositeur anglais, né en 1921 : 1397, 1399.
- HORACE, poète latin, ~ 65 † ~ 8 : 66, 1630.
- HORNBOSTEL (Erich von), musicologue autrichien, 1877 † 1935 : 1551, 1552, 1554.
- HORSTIG (Karl Gottlieb), élève et ami de J. Ch. F. Bach, 1763 † 1836 : 134.
- HOTTETERRE (les), famille de musiciens français, flûtistes, hautboïstes et joueurs de musette, XVII^e-XVIII^e siècles : 62, 80.
- HOUDAR DE LA MOTTE (Antoine LAMOTTE-HOUDAR, dit), poète français, 1672 † 1731 : 86, 90.
- HOVE, musicologue américain, XIX^e siècle : 1589.
- HOWARD (Ann), lady IRWIN, femme de lettres anglaise, † 1760 : 1626.
- HOWELLS (Herbert), compositeur anglais, né en 1892 : 1400.
- HUBEAU (Jean), pianiste et compositeur français, né en 1917 : 947, 1239.
- HUCBALD, moine français, hagiogra-

- phe et théoricien de la musique, 840 ? † 930-32 ? : 1566.
- HUGHES (Dom Anselm), musicologue anglais, né en 1889 : 1589.
- HUGO (Victor), poète et écrivain français, 1802 † 1885 : 90, 404, 442, 538, 553, 560, 681, 842, 890, 944, 1369, 1610.
- HUGON (Georges), compositeur français, né en 1904 : 947, 1239.
- HUGONOT (Charles), ingénieur français contemporain : 1420, 1426, 1427.
- HÜLLMANDEL (Nicolas-Joseph), pianiste et compositeur français, 1751 † 1823 : 160, 162, 280, 1568.
- HUMIÈRES (Robert d'), écrivain français, 1868 † 1915 : 761.
- HÜMMEL (Johann Nepomuk), pianiste et compositeur autrichien, 1778 † 1837 : 302, 358, 500, 544.
- HUMPERDINCK (Engelbert), compositeur allemand, 1854 † 1921 : 798.
- HUNER (James), critique et musicologue américain, 1860 † 1921 : 1627.
- HUS (Auguste), danseur et chorégraphe italien, première moitié du XIX^e siècle : 743.
- HUSMANN (Heinrich), musicologue allemand, né en 1908 : 1590.
- HÜTTENBRENNER (Anselm), compositeur autrichien, 1794 † 1868 : 366.
- HUTTENBRENNER (Josef), frère du précédent, ami de Schubert, 1796 † 1882 : 366.
- HUYGENS (Christiaan), mathématicien, astronome et physicien hollandais, 1629 † 1695 : 84.
- HUYSMANS (Joris Karl), romancier français, 1848 † 1907 : 578, 1613.
- HYSPIA (Vincent), chansonnier français, 1865 † 1938 : 1491.
- IBERT (Jacques), compositeur français, 1890 † 1962 : 1210, 1230-1234, 1254, 1257, 1261, 1265, 1317, 1412, 1514.
- IBSEN (Henrik), auteur dramatique norvégien, 1828 † 1906 : 706.
- ILICA (Luigi), auteur dramatique et librettiste italien, 1857 † 1919 : 819, 820.
- IMBERT (Hugues), critique français, 1842 † 1905 : 1619.
- IMBERT (Maurice), critique et musicologue français, né en 1893 : 1620.
- INDY (Vincent d'), compositeur français, 1851 † 1931 : 53, 564, 605, 769, 775, 778, 838, 856, 861, 881, 883, 884, 888, 889, 890, 891, 895, 896, 897, 898, 899, 900-905, 919, 921, 950, 953, 1127, 1250, 1360, 1410, 1578, 1587, 1593, 1613, 1619.
- INGHELBRECHT (Désiré-Émile), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1880 : 1239.
- INGRES (Jean-Auguste-Dominique), peintre français, 1780 † 1867 : 535, 755, 1004.
- IRADIER (Sebastian), compositeur espagnol, 1809 † 1865 : 1356.
- IRIARTE (Tomas de), compositeur et écrivain espagnol, 1750 † 1790 : 378, 384.
- IRWIN (Lady A.), voir : HOWARD (Ann).
- ISABELLE II, reine d'Espagne (1833-1868), 1830 † 1904 : 379, 380.
- ISAÏE, prophète hébreu, vers ~ 740 : 685.
- ISOARD (Nicolas), dit NICOLÒ, compositeur français, 1775 † 1818 : 23, 410.
- IVES (Charles), organiste et compositeur américain, 1874 † 1954 : 1401.
- JACCHINI (Giuseppe), violoncelliste et compositeur italien, † 1727 : 103.
- JACHIMECKI (Zdzislaw), musicologue polonais, 1888 † 1953 : 1589.
- JACKSON (Anthony, « Tony »), pianiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1876 † 1921 : 1077, 1088.
- JACOB (Gordon), compositeur et chef d'orchestre anglais, né en 1895 : 1398, 1399.
- JACOB (Max), poète et romancier français, 1876 † 1944 : 980, 1135, 1137, 1492.
- JACOB (Maxime, en religion Dom Clément), compositeur français, né en 1906 : 1139.
- JACOBSON (Maurice), pianiste et compositeur anglais, né en 1896 : 1400.
- JACQUET de LA GUERRE (Elisabeth), voir : LA GUERRE.
- JACQUIN (Gottfried), ami de W. A. Mozart, 1763 † 1792 : 238, 265.
- JACQUIN (Franziska, dame LAGUSIUS), sœur du précédent, 1769 † 1853 : 238.
- JACQUOT (Jean), musicologue français, né en 1909 : 1588.
- JADASSOHN (Salomon), théoricien et compositeur allemand, 1831 † 1902 : 1359, 1382.
- JADE (Elly), critique américain (c. 1925) : 1627.

- JADIN (Jean), compositeur français, † 1789 : 67.
- JADIN (Louis), fils du précédent, compositeur, 1768 † 1853 : 281.
- JAËLL (Eduard), violoniste autrichien, première moitié du XIX^e siècle : 470.
- JAGELLON (les), dynastie de princes originaires de Lituanie, souverains de Pologne, de Hongrie et de Bohême, (XIV^e-XVI^e siècles) : 707.
- JAHN (Otto), archéologue, philologue et musicologue allemand, 1813 † 1869 : 199, 518, 1570, 1623.
- JAKOVA (Trenko), compositeur albanais contemporain : 1331.
- JAMES (Harry), trompettiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1916 : 1082.
- JAMIAQUE (Yves), auteur dramatique français contemporain : 1265.
- JAMMES (Francis), poète et romancier français, 1868 † 1938 : 1112, 1351.
- JANACEK (Leos), compositeur tchèque, 1854 † 1928 : 712-713, 1357.
- JANEQUIN (Clément), compositeur français, 1480? † après 1560 : 853, 956, 1237, 1563, 1569.
- JANIN (Jules), critique littéraire et essayiste français, 1804 † 1874 : 472, 1489, 1607.
- JANKÉLEVITCH (Vladimir), philosophe et musicologue français, né en 1903 : 1589, 1620.
- JANSEN (Jacques), chanteur français, né en 1914 : 1504.
- JANSON l'Aîné (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur français, 1742? † 1803 : 78.
- JANSON le Jeune (Louis-Auguste), frère du précédent, violoncelliste et compositeur, 1749 † 1815 : 78.
- JANSSEN (Werner), chef d'orchestre et compositeur américain, né en 1900 : 1016.
- JAQUES-DALCROZE (Émile), compositeur et pédagogue suisse, 1865 † 1950 : 1288.
- JARDANY (Pal), compositeur hongrois, né en 1920 : 1339.
- JARNOWICK (Ivan Mane JARNOVIC ou Giovanni GIORNOVICH, ou), violoniste et compositeur italien, d'origine croate, 1740? † 1804 : 65, 66, 101, 103.
- JARRE (Maurice), compositeur français, né en 1924 : 1252, 1262-1263, 1264, 1416, 1417.
- JASPAR (Robert), clarinettiste, saxophoniste, flûtiste et chef d'orchestre de jazz belge, né en 1926 : 1088.
- JAUBERT (Maurice), compositeur français, 1900 † 1940 : 1261, 1492, 1499, 1504, 1512.
- JAURÈS (Jean), homme politique français, 1859 † 1914 : 976.
- JAY (Antoine), littérateur et publiciste français, 1770 † 1854 : 1486.
- JANOV (Andreï), homme politique soviétique, 1896 † 1948 : 1327, 1328, 1332.
- JEAN Chrysostome (saint), patriarche de Constantinople, Père de l'Église d'Orient, 347? † 407 : 201.
- JEAN de la CROIX (Juan YEPEZ, saint), mystique et poète espagnol, 1542 † 1591 : 602.
- JEAN, duc de Finlande, puis roi de Suède sous le nom de JEAN III (1568), 1537 † 1592 : 704.
- JEAN de Luxembourg, roi de Bohême (1310), 1296 † 1346 : 707.
- JEAN V, roi de Portugal (1706), 1689 † 1750 : 110.
- JEAN de MURIS, théoricien français, XIV^e siècle : 1599.
- JEAN-AUBRY (Georges), musicologue et critique français, 1882 † 1949 : 1626.
- JEANMAIRE (Henri), helléniste français, 1884 † 1960 : 601.
- JEAN-PAUL, voir RICHTER.
- JEANROY (Alfred), romaniste français, 1859 † 1953 : 1580-1.
- JÉLYOTTE (Pierre), chanteur français, 1713 † 1797 : 28, 31, 61.
- JENKINS (John), luthiste, violiste et compositeur anglais, 1592 † 1678 : 175.
- JENNY (G.), ingénieur français contemporain : 1420, 1431-1432.
- JEPPESSEN (Knud), musicologue et compositeur danois, né en 1892 : 1589.
- JEREMIAS (Otakar), chef d'orchestre et compositeur tchèque, né en 1892 : 713.
- GERONIMO de AVILA, voir : ROMERO de AVILA.
- JESSNER (Leopold), metteur en scène allemand, 1878 † 1945 : 1277.
- JEUNEHOMME (Mlle), pianiste française, seconde moitié du XVIII^e siècle : 204, 245.
- JIMÉNEZ (Jérónimo), compositeur espagnol, 1854 † 1923 : 1357.
- JIMENO (Roman), organiste et compositeur espagnol, 1799 † 1874 : 383.
- JIRAK (Boleslav), chef d'orchestre et compositeur tchèque, né en 1891 : 713.

- JOACHIM (Joseph), violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1831 † 1907 : 101, 356, 535, 553, 721.
- JOHNSON (James Price), pianiste de jazz américain, 1891 † 1955 : 1079.
- JOHNSON (William Geary, « Bunk »), trompettiste de jazz américain, 1879 † 1949 : 1084.
- JOLAGE (Charles-Alexandre), organiste français, 1750 † 1778 : 63.
- JOLIVET (André), compositeur français, né en 1905 : 1145, 1146, 1147, 1149, 1151-1158, 1159, 1169, 1175, 1269, 1430, 1449.
- JOLSON (Al), acteur et chanteur américain, 1883 † 1950 : 1509.
- JOMBERT (Charles-Antoine), libraire et imprimeur français, (c. 1736-1769) : 1600.
- JOMMELLI (Niccolo), compositeur italien, 1714 † 1774 : 63, 66, 120, 132, 136, 148, 176.
- JONCIÈRES (Félix-Ludger ROSSIGNOL, *dit* Victorin de), compositeur et critique français, 1839 † 1903 : 757.
- JONE (Hildegard), peintre et femme de lettres allemande, née en 1891 : 1305.
- JONES (Elvin), batteur de jazz américain, né en 1927 : 1087.
- JONES (« Phylly » Joe), batteur de jazz américain, né en 1923 : 1083, 1087.
- JONES (Sydney), compositeur anglais, 1861 † 1946 : 762.
- JORA (Mihail), compositeur roumain, né en 1891 : 1333, 1334.
- JOSEPH II, empereur romain germanique (1765), 1741 † 1790 : 184, 197, 206, 209, 243, 257, 265, 389.
- JOSÉPHINE de BEAUHARNAIS *née* TASCHER de LA PAGERIE, première femme de Napoléon I^{er}, 1762 † 1814 : 408.
- JOSQUIN des PRÉS, compositeur français, 1440? † 1521 : 1494, 1562.
- JOUBERT (Joseph), moraliste français, 1754 † 1824 : 82.
- JOURDAN-MORHANGE (Hélène), violoniste et musicographe française, 1892 † 1961 : 1620.
- JOUY (Jules), chansonnier français, 1855 † 1897 : 1490, 1491.
- JOUY (Victor-Joseph ÉTIENNE, *dit* Étienne de), littérateur et librettiste français, 1764 † 1846 : 408, 1484.
- JUHÁSZ (Aladar), pianiste hongrois, 1856 † 1922 : 547.
- JULLIEN (Marcel-Bernard), gram-
- mairien français, 1798 † 1881 : 1613.
- JULLIEN (Adolphe), fils du précédent, musicographe, 1845 † 1932 : 757, 1613.
- JUNCA (Francisco), compositeur espagnol, 1742 † ? : 382.
- JUNG (Carl Gustav), psychologue et psychiatre suisse, 1875 † 1961 : 589.
- KABALEVSKY (Dmitri), pianiste, chef d'orchestre et compositeur soviétique, né en 1904 : 1326.
- KADOSA (Pal), compositeur hongrois, né en 1903 : 1340.
- KAFKA (Franz), écrivain tchèque de langue allemande, 1883 † 1924 : 1310, 1311.
- KALBECK (Max), essayiste et critique allemand, 1850 † 1921 : 1624.
- KÁLIDÁSA, poète indien, v^e siècle : 1383.
- KALINNIKOV (Vassili), compositeur russe, 1866 † 1901 : 696.
- KALKBRENNER (Friedrich), pianiste et compositeur allemand, 1785 † 1849 : 381, 527, 537, 541, 544, 545.
- KANT (Immanuel), philosophe allemand, 1724 † 1804 : 1572.
- KAPP (Julius), musicographe allemand, 1883 † 1962 : 560.
- KARAJAN (Herbert von), chef d'orchestre autrichien, né en 1908 : 805, 1806.
- KARAS (Anton), cithariste autrichien contemporain : 1518.
- KARASTOFANOV (Asen), compositeur bulgare, né en 1893 : 1333.
- KARATYGUINE (Viatcheslav), musicologue russe, 1875 † 1925 : 1023, 1026, 1031.
- KAREL (Rudolf), compositeur tchèque, 1880 † 1945 : 714.
- KARPAT (Richard), critique autrichien, 1866 † 1936 : 1628.
- KARSAVINA (Tamara), danseuse russe, née en 1883 : 979, 1004.
- KASTALSKY (Alexandre), chef d'orchestre et compositeur russe, 1856 † 1926 : 696.
- KAY (Connie), batteur de jazz américain, né en 1927 : 1086.
- KEATS (John), poète anglais, 1795 † 1821 : 1121.
- KEIGHLEY (William), réalisateur de films et acteur américain, né en 1893 : 1510.
- KEISER (Reinhard), compositeur allemand, 1674 † 1739 : 447.
- KELLER (Gottfried), poète et romancier suisse de langue allemande, 1819 † 1890 : 462.

- KEMBLE (Charles), acteur et directeur de théâtre anglais, 1775 † 1854 : 398.
- KEMPIS (Nicolaus a), organiste et compositeur flamand, première moitié du XVII^e siècle : 163.
- KENTON (Stanley, "Stan"), chef d'orchestre de jazz américain, né en 1912 : 1088.
- KEPLER (Johann), astronome allemand, 1571 † 1630 : 1284.
- KEPPARD (Freddie), trompettiste de jazz américain, 1883 † 1932 : 1077.
- KERDYK (René), poète français, 1885 † 1945 : 1212.
- KERN (Jerome), compositeur américain, 1885 † 1945 : 1518.
- KERNER (Justinus), écrivain allemand, 1786 † 1862 : 350, 514.
- KESSLER (Joseph Christoph Kötzer, dit), pianiste et professeur allemand, 1800 † 1872 : 538.
- KHATCHATURIAN (Aram), compositeur soviétique, né en 1903 : 1325, 1326.
- KIERKEGAARD (Søren), théologien et philosophe danois, 1813 † 1855 : 199.
- KIND (Johann Friedrich), auteur dramatique et romancier allemand, 1768 † 1843 : 396.
- KING (Alexander Hyatt), musicologue anglais, né en 1911 : 199.
- KINKELDEY (Otto), musicologue américain, né en 1878 : 1589.
- KINSKY (prince Ferdinand), protecteur de L. van Beethoven, 1781 † 1812 : 337.
- KINSKY (Georg), musicologue allemand, 1882 † 1951 : 1574.
- KINUGASA (Teinosuke), réalisateur de films japonais, né en 1898 : 1518.
- KIPLING (Rudyard), écrivain anglais, 1865 † 1936 : 715.
- KIRCHER (Athanasius), jésuite et érudit allemand, théoricien de la musique, 1602 † 1680 : 175.
- KIRCHGÄSSNER (Marianne), virtuose allemande de l'harmonica de verre, 1770 † 1809 : 208, 235.
- KIRKPATRICK (Ralph), claviciniste et musicologue américain, né en 1911 : 110, 162, 1590.
- KIRNBERGER (Johann Philipp), théoricien et compositeur allemand, 1721 † 1783 : 151, 447.
- KIRSANOV (Dmitri), réalisateur de films soviétique, né en 1899 : 1513.
- KJERULF (Halfdan), compositeur norvégien, 1815 † 1868 : 706.
- KLAGES (Ludwig), philosophe et psychologue allemand, 1872 † 1956 : 1167.
- KLEBE (Giselher), compositeur allemand, né en 1925 : 1279, 1311, 1312-1313.
- KLEE (Paul), peintre allemand, 1879 † 1940 : 1312.
- KLEIBER (Erich), chef d'orchestre autrichien, 1890 † 1956 : 1277, 1278.
- KLEIN (S.), critique américain (c. 1925) : 1627.
- KLEIST (Heinrich von), poète allemand, 1777 † 1811 : 1317, 1319.
- KLEMPERER (Otto), chef d'orchestre allemand, né en 1885 : 1009, 1277, 1278.
- KLINDWORTH (Karl), pianiste et professeur allemand, 1830 † 1916 : 544.
- KLINGER (Friedrich), poète et auteur dramatique allemand, 1752 † 1831 : 403.
- KLINKOVA (Jivka), compositrice bulgare contemporaine : 1333.
- KLÖFFLER (Johann Friedrich), pianiste et compositeur allemand, 1725 † 1790 : 207.
- KLOPSTOCK (Friedrich Gottlieb), poète allemand, 1724 † 1803 : 44, 1623.
- KLOSE (Friedrich), compositeur suisse, 1862 † 1942 : 804.
- KOCH (Willibald), franciscain allemand, organiste, maître de L. van Beethoven (c. 1780-1782) : 299, 336.
- KOCHAN (Günter), compositeur allemand, né en 1930 : 1345.
- KODALY (Zoltan), compositeur et musicologue hongrois, né en 1882 : 567, 669, 670, 1068, 1069, 1070, 1338, 1339, 1340.
- KOECHL (Ludwig), musicologue autrichien, 1800 † 1877 : 199, 200.
- KOECHLIN (Charles), compositeur et professeur français, 1867 † 1950 : 861, 972, 1105, 1108, 1110, 1386.
- KOESSLER (Hans), compositeur et professeur allemand, 1853 † 1926 : 1068.
- KOGAN (G.), critique soviétique contemporain : 1328.
- KOKAI (Rezső), compositeur hongrois, né en 1906 : 1340.
- KOKOSCHKA (Oskar), peintre et poète autrichien, naturalisé anglais, né en 1886 : 271, 272, 1280.
- KONITZ (Lee), saxophoniste de jazz américain, né en 1927 : 1086, 1088.
- KONO (Krisito), compositeur albanais contemporain : 1331.
- KONWITSCHNY (Franz), chef d'orchestre allemand, 1901 † 1962 : 1345.

- KÖRNER (Theodor), poète allemand, 1791 † 1813 : 451.
- KORNGOLD (Julius), critique autrichien, 1860 † 1945 : 1624.
- KOSMA (Joseph), compositeur français, d'origine hongroise, né en 1905 : 1492, 1493.
- KOSZUL (Julien), organiste et compositeur français, 1844 † 1927 : 953.
- KOTONSKI (Włodzimierz), compositeur polonais, né en 1925 : 1337.
- KOTZEBUE (August von), auteur dramatique allemand, 1761 † 1819 : 370.
- KOULECHOV (Lev), réalisateur de films soviétique, né en 1899 : 1500.
- KOUSSEVITZKY (Serge), chef d'orchestre américain, d'origine russe, 1874 † 1951 : 715, 950, 1006, 1010.
- KOUSSEVITZKY (Natalia), femme du précédent, 1881 † 1942 : 1016.
- KOUTEV (Philip), compositeur bulgare, né en 1903 : 1332.
- KOZELUCH (Jan Antonin), compositeur tchèque, 1738 † 1814 : 143-144.
- KOZELUCH (Leopold Antonin), neveu du précédent, compositeur et éditeur, 1752 † 1818 : 144.
- KRAFT (Anton), violoncelliste et compositeur tchèque, 1749 † 1820 : 145.
- KRAMAR (Frantisek), *ou* KROMMER (Franz), violoniste et compositeur tchèque, 1760 † 1831 : 144.
- KRANTIA (Mustafa), chef d'orchestre albanais contemporain : 331.
- KRASINSKI (comte Zygmunt), poète et auteur dramatique polonais, 1812 † 1859 : 531.
- KRAUS (Joseph Martin), compositeur allemand, 1756 † 1792 : 148.
- KRAUSE (Martin), pianiste allemand, 1853 † 1918 : 547.
- KRAUSS (Clemens), chef d'orchestre autrichien, 1893 † 1954 : 260, 803.
- KREIN (Julian), compositeur soviétique, né en 1913 : 947.
- KREISLER (Fritz), violoniste autrichien, 1875 † 1962 : 473.
- KREJCI (Frantisek *ou* Isa), chef d'orchestre et compositeur tchèque, né en 1904 : 714.
- KRENEK (Ernst), compositeur américain, d'origine tchèque, né en 1900 : 1286, 1401.
- KRETZSCHMAR (Hermann), musicologue allemand, 1848 † 1924 : 1549-1550, 1577, 1626.
- KREUTZER (Rodolphe), violoniste et compositeur français, 1766 † 1831 : 67, 68, 77, 316, 746.
- KRICKA (Jaroslav), compositeur tchèque, né en 1882 : 714.
- KROHN (Ilmari), compositeur et musicologue finlandais, 1867 † 1960 : 704.
- KROMMER (Franz), voir KRAMAR (Frantisek).
- KROYER (Theodor), musicologue allemand, 1873 † 1945 : 1585.
- KRUMPHOLZ (Jan Krtitel *ou* Johann Baptist), harpiste et compositeur tchèque, 1745 † 1790 : 144.
- KRUMPHOLZ (Václav *ou* Wenzel), frère du précédent, violoniste et compositeur, 1750? † 1817 : 144, 336.
- KRUMPHOLZ (Anne-Marie, *née* Steckler), harpiste française, femme de Johann Baptist, 1755? † après 1824 : 67.
- KRYSINSKA (Maria), pianiste polonaise (c. 1890) : 1491.
- KUBIK (Gail), compositeur américain, né en 1914 : 1208.
- KUCHAR *ou* KUCHARZ (Jan Krtitel *ou* Johann Baptist), organiste et compositeur tchèque, 1751 † 1829 : 143.
- KUFFERATH (Maurice), violoncelliste et critique belge, 1852 † 1919 : 1628.
- KUHLAU (Friedrich), compositeur danois, d'origine allemande, 1786 † 1836 : 705.
- KUHNAU (Johann), organiste et compositeur allemand, 1660 † 1722 : 122, 148, 160.
- KUNC (Jan), compositeur tchèque, né en 1883 : 714.
- KURPINSKI (Karol Kazimierz), compositeur et théoricien polonais, 1785 † 1857 : 524.
- KUSSER (Johann Sigismund), compositeur autrichien, 1660 † 1727 : 700.
- KYROU (Mireille), compositrice française, née en 1931 : 2100.
- LA BARRE (Michel de), flûtiste et compositeur français, 1670? † 1743 : 80.
- LA BARRE (Pierre de CHABANCEAU de), organiste et compositeur français, 1592? † 1656 : 58.
- LABARRE (Théodore BERRY, *dit*), harpiste et compositeur français, 1805 † 1870 : 751.
- L'ABBÉ (SAINT-SEVIN, *dit*), famille de musiciens français.
Pierre-Philippe, *dit* L'ABBÉ l'Aîné, violoncelliste, † 1768 : 36, 77-78.

- Pierre, *dit* L'ABBÉ le Jeune, frère du précédent, violoncelliste, † 1777 : 77.
- Joseph Barnabé, *dit* L'ABBÉ le Fils, fils de Pierre-Philippe, violoniste et compositeur, 1727 † 1803 : 36, 62, 76.
- LABBET de MORAMBERT (abbé Antoine-Jacques), critique et professeur français, 1721 † ? : 1600.
- LABÉ (Louise), poétesse française, 1524 † 1566 : 1318.
- LABEY (Marcel), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1875 : 905.
- LABLACHE (Louis), chanteur français, 1794 † 1858 : 405.
- LA BORDE (Jean-Benjamin de), compositeur et musicologue français, 1734 † 1794 : 15, 21, 42, 78, 278, 1551, 1559, 1560.
- LABROCA (Mario), compositeur et critique italien, né en 1896 : 1386.
- LABRUÈRE (Charles-Antoine LEClerc de), auteur dramatique français, 1715 † 1754 : 1480.
- LACENAIRE (Pierre-François), littérateur et criminel français, 1800 † 1836 : 1488.
- LACH (Robert) musicologue et compositeur autrichien, 1874 † 1958 : 1551, 1552, 1564, 1572.
- LACHAMBAUDIE (Pierre), fabuliste et chansonnier français, 1806 † 1872 : 1489.
- LACHMANN (Robert), orientaliste et musicologue allemand, 1892 † 1939 : 1552.
- LACOME d'ESTALENX (Paul), compositeur français, 1838 † 1920 : 834, 837, 839.
- LACORDAIRE (R. P. Henri), prédicateur français, 1802 † 1861 : 555, 557.
- LACURNE DE SAINTE-PALAYE, *voir* : SAINTE-PALAYE.
- LADNIER (Thomas, « Tommy ») trompettiste de jazz américain, 1900 † 1939 : 1079.
- LADRÉ, chansonnier français, fin du XVIII^e siècle : 1478.
- LADURNER (Ignaz Anton), pianiste et compositeur autrichien, 1766 † 1839 : 287.
- LA FAGE (Adrien LENOIR de), musicologue et compositeur français, 1805 † 1862 : 1566-1567.
- LAFFITTE (Jacques), financier et homme d'État français, 1767 † 1844 : 1564.
- LAFITAU (Père Joseph-François), jésuite et missionnaire français, 1681 † 1746 : 1550.
- LAFONT (Mlle), violiste française, XVIII^e siècle : 79.
- LA FONTAINE (Jean de), poète français, 1621 † 1695 : 759, 1496.
- LAFORGUE (Jules), poète français, 1860 † 1887 : 1144.
- LAGERBERG, musicologue suédois, XIX^e siècle : 1569.
- LA GROTTÉ (Nicolas de), compositeur français, 1540 ? † 1600 ? : 867.
- LA GUERRE (Elisabeth JACQUET de), claveciniste et compositrice française, 1667 ? † 1729 : 73.
- LA HARPE (Jean-François), poète et critique littéraire français, 1739 † 1803 : 44, 45.
- LA HOUSSAYE (Pierre-Nicolas HOUSSET, *dit*) violoniste et chef d'orchestre français, 1735 † 1818 : 66.
- LAJARTE (Théodore DUFAURE de), musicographe et compositeur français, 1826 † 1890 : 754.
- LAJTHA (Lazlo), compositeur et folkloriste hongrois, 1892 † 1963 : 1340.
- LA LANDE ou LALANDE (Michel-Richard de), compositeur français, 1657 † 1726 : 27, 35, 59, 60, 61, 62, 1574, 1591.
- LA LAURENCIE (Lionel de), musicologue français, 1861 † 1933 : 168, 169, 170, 701, 1585, 1590.
- LALO (Charles), critique et esthéticien français, 1877 † 1953 : 1583-1584.
- LALO (Édouard), compositeur français, 1823 † 1892 : 201, 757-758, 768-769, 878, 883, 892, 1358.
- LALO (Pierre), fils du précédent, critique, 1886 † 1943 : 404, 733, 1618, 1619.
- LALOY (Louis), musicologue et sinologue français, 1874 † 1944 : 757, 867, 869, 872, 950, 1581, 1619.
- LAMARE (Jacques-Michel HUREL de), violoncelliste français, 1772 † 1823 : 78.
- LAMARTINE (Alphonse de), poète français, 1790 † 1869 : 134, 199, 539, 540, 552, 557, 841, 842, 1369.
- LAMBERT (Constant), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1905 † 1951 : 989, 1137.
- LAMBERT (Michel), chanteur et compositeur français, 1613 ? † 1696 : 58.
- LAMBILLOTTE (Père Louis), musicologue et compositeur belge, 1796 † 1855 : 1567.
- LAMMENAIS (Félicité de), écrivain français, 1782 † 1854 : 534, 538, 539, 563, 1565.
- LAMOTE DE GRIGNON (Ricardo),

- violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1899 † 1962 : 1373.
 LA MOTTE-FOUQUÉ (Friedrich de), poète et romancier allemand, 1777 † 1843 : 395, 753.
 LAMOUREUX (Charles), violoniste et chef d'orchestre français, 1834 † 1899 : 1616.
 LAMPILLAS (Père Javier), compositeur espagnol, 1731 † 1810 : 384.
 LAND (Jan Pieter Nicolaas), orientaliste et musicologue néerlandais, 1834 † 1897 : 1551.
 LANDELLE (Charles), propriétaire du cabaret du *Caveau* (1733) : 1480.
 LANDON (Robbins), musicologue américain, né en 1926 : 1590.
 LANDORMY (Paul), musicographe français, 1869 † 1943 : 1619.
 LANDOWSKA (Wanda), claveciniste polonaise, 1879 † 1959 : 523, 1366.
 LANDOWSKI (Marcel), chef d'orchestre, critique et compositeur français, né en 1915 : 1239, 1243-1247, 1249, 1252, 1258, 1259, 1264, 1270.
 LANG (Paul Henry), musicologue américain, d'origine hongroise, né en 1901 : 98, 1589, 1598, 1627.
 LANGE (Joseph), acteur et peintre allemand, mari d'Aloysia Weber, 1751 † 1831 : 205, 209, 242.
 LANGLAIS (Jean), organiste et compositeur français, né en 1907 : 1135, 1211.
 LANGLE (Honoré), compositeur français, 1741 † 1807 : 65.
 LANGLOIS (Charles-Victor), historien français, 1863 † 1929 : 1572.
 LANNER (Joseph), violoniste et compositeur autrichien, 1801 † 1843 : 994.
 LANNON (Jean-Baptiste), carillonneur français (c. 1843-1880) : 1473.
 LANNOY (Maurice), carillonneur français, † 1958 : 1473, 1475.
 LANNOY (Michel de), directeur du *Concert spirituel*, † 1730 : 60, 61.
 LANZETTI (Salvatore), violoncelliste et compositeur italien, 1710? † 1780? : 62, 105.
 LAPLACE (Pierre-Antoine de), littérateur et traducteur français, 1707 † 1793 : 1481.
 LAPOINTE (Savinien), écrivain français, 1811 † 1893 : 1489.
 LA POUPLINÈRE (Alexandre-Joseph LE RICHE de), financier et mécène français, 1692 † 1762 : 63, 64, 81, 107, 169.
 LA PRESLE (Jacques de), compositeur français, né en 1888 : 1239.
 LARDIN de MUSSET (Hermine), sœur d'Alfred de Musset, 1820 † 1905 : 546.
 LA ROCCA (Dominick), cornettiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1889 † 1961 : 1078.
 LA ROCHE (Mlle de), violiste française, XVIII^e siècle : 79.
 LAROCHE (Guerman), musicologue et critique russe, 1845 † 1904 : 678.
 LA ROCHEFOUCAULD-DOUDEAUVILLE (Sosthène, duc de), administrateur français, surintendant des Beaux-Arts, 1785 † 1864 : 412.
 LAROUSSE (Pierre), grammairien et encyclopédiste français, 1817 † 1875 : 449, 661, 1567, 1612.
 LARSEN (Jens Peter), musicologue danois, né en 1902 : 1589, 1590.
 LA RUE (Zoé de), élève de F. Liszt : 546.
 LARUETTE (Jean-Louis), chanteur, acteur et compositeur français, 1731 † 1792 : 16.
 LASERNA (Blas de), compositeur espagnol, 1751 † 1816 : 377, 378.
 LA SIZERANNE (Robert MONIER de), essayiste, critique et homme politique français, 1866 † 1932 : 1613.
 LASSERRE (Pierre), essayiste et critique français, 1867 † 1930 : 1597.
 LASSUS (Roland de), compositeur franco-flamand, 1532? † 1594 : 34, 1138, 1585, 1617.
 LATIL (Léo), poète français, 1890 † 1915 : 1111.
 LA TOURRASSE (André de), romancier et auteur dramatique français né en 1904 : 1234.
 L'ATTAIGNANT (abbé Gabriel-Charles de), poète français, 1697 † 1779 : 1482.
 LAUDON (Gideon von), général autrichien, 1717 † 1790 : 207.
 LAUGIER (abbé Marc-Antoine), historien et musicographe français, 1711 † 1769 : 28, 30, 37, 38, 1600.
 LAUJON (Pierre), auteur dramatique et chansonnier français, 1727 † 1811 : 1477-1479, 1481, 1483, 1484, 1485.
 LAUNIS (Armas), musicologue et compositeur finlandais, 1884 † 1959 : 704.
 LAURENCIN (Marie), peintre français, 1885 † 1956 : 989.
 LAURENS (Henri), sculpteur français, 1885 † 1954 : 989.
 LAURENT (Albert), critique français (c. 1930) : 956.
 LAUTREC, voir : TOULOUSE-LAUTREC.
 LAVAGNE (André), compositeur français, né en 1913 : 1239.

- LAVEDAN (Pierre), historien d'art français, né en 1885 : 1584.
- LA VENU (Lewis), éditeur de musique anglais, † 1818 : 747.
- LAVIGNA (Vincenzo), compositeur italien, 1776 † 1836 : 627, 631.
- LA VILLE DE MIRMONT (Jean de), poète et romancier français, 1886 † 1914 : 863.
- LAVOIX (Henri), dit SAVIGNY-LAVOIX, bibliothécaire et critique français, 1846 † 1898 : 1612.
- LAW (John), financier écossais, 1671 † 1729 : 701.
- LAWRENCE (Elliot), chef d'orchestre de jazz américain, né en 1925 : 1088.
- LAYS (François LAY, dit), chanteur français, 1758 † 1831 : 67.
- LAZARENO (Manuel), compositeur espagnol contemporain : 1372.
- LAZZARI (Sylvio), compositeur français, d'origine autrichienne, 1857 † 1944 : 897, 898.
- LEAN (David), réalisateur de films anglais, né en 1908 : 1507.
- LE BATTEUX, voir : BATTEUX.
- LEBEAU (Élisabeth), musicologue française, né en 1900 : 1587.
- LE BEL (Firmin), compositeur français, maître de chapelle à Rome, † 1573 : 26.
- LE BLANC (Hubert), juriste français, amateur de musique, première moitié du XVIII^e siècle : 58, 71, 97.
- LEBLANC (abbé Jean-Bernard), littérateur français, 1707 † 1782 : 117.
- LE BOUCHER (Maurice), compositeur français, né en 1882 : 857.
- LE BRUN (Charles), peintre français, 1619 † 1690 : 1599.
- LEBRUN (Ludwig August), hautboïste et compositeur allemand, 1752 † 1790 : 66.
- LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE (Jean-Laurent), magistrat et théoricien français, 1674 † 1707 : 27, 88, 89, 1559.
- LECHANTRE (Mlle), claveciniste française, XVIII^e siècle : 65, 162.
- LECLAIR (Jean-Marie), violoniste et compositeur français, 1697 † 1764 : 27, 60, 61, 74-75, 76, 77, 80, 97, 157.
- LE CLERC (Charles-Nicolas), violoniste et éditeur de musique français, † 1775 ? : 176.
- LECOCQ (Charles), compositeur français, 1832 † 1918 : 1408, 1410, 1415.
- LECONTE DE LISLE (Charles-Marie), poète français, 1818 † 1894 : 735, 884.
- LEDESMA (Père Damaso), organiste, compositeur et folkloriste espagnol, 1868 † 1928 : 1351.
- LEDESMA (Nicolas), compositeur espagnol, 1791 † 1883 : 383.
- LEDUC (Jacques), critique belge contemporain : 1628.
- LEDUC (Jean), critique cinématographique, né en 1922 : 1507.
- LEDUC (Simon), violoniste et compositeur français, 1748 ? † 1777 : 65.
- LEDUC (Pierre), frère du précédent, violoniste et éditeur de musique, 1755 † 1816 : 65, 1562.
- LEFÈBRE-WÉLY (Louis LEFÈBRE, dit), organiste et compositeur français, 1817 † 1870 : 844.
- LEFÈBRE (François-Charlemagne), compositeur français, 1775 † 1839 : 746.
- LEFEVERE (Kamiel), carillonneur belge, né en 1888 : 1474.
- LEFÈVRE (Gustave), compositeur et professeur français, 1831 † 1910 : 850-853, 855, 856, 858.
- LE FLEM (Paul), compositeur français, né en 1881 : 1152, 1153, 1257, 1619.
- LE FORT (Gertrud von), femme de lettres allemande, née en 1876 : 1138.
- LEFROID DE MÉREAUX (Jean-Amédée), pianiste, compositeur et musicographe français, 1803 † 1874 : 1568.
- LEGRAND (Jean-Pierre), organiste et compositeur français, 1734 † 1809 : 64.
- LEGRENZI (Giovanni), compositeur italien, 1626 † 1690 : 58.
- LEGROS (Joseph), chanteur français, 1739 † 1793 : 65, 66.
- LEHMANN (Père Norbert), organiste à Prague, seconde moitié du XVIII^e siècle : 234.
- LEIBOWITZ (René), musicologue et compositeur français, né en 1913 : 617, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1311.
- LEIDESDORF (Maximilian Josef), éditeur de musique autrichien, 1788 † 1840 : 355, 371.
- LE JEUNE (Claude), compositeur français, 1525 ? † 1601 : 174.
- LEKA (Doro), compositeur albanais contemporain : 1331.
- LEKEU (Guillaume), compositeur belge, 1870 † 1894 : 895, 899.
- LELEU (Jeanne), pianiste et compositrice française, née en 1898 : 1218.
- LE MAIRE, peintre français, début du XVIII^e siècle : 59.
- LEMAITRE (Jules), écrivain français, 1853 † 1914 : 1492, 1594.

- LEMAURE (Catherine-Nicole), cantatrice française, 1704 † 1786 : 28, 60, 61.
- LEMERRE (Alphonse), éditeur français, 1838 † 1912 : 831.
- LEMIERRE (Antoine-Marin), auteur dramatique français, 1723 † 1793 : 226, 394, 1481.
- LEMMENS (Nicolas), organiste et compositeur belge, 1823 † 1881 : 846.
- LEMONNIER (Camille), critique littéraire et romancier belge, de langue française, 1844 † 1913 : 1613.
- LEMONNIER (abbé Guillaume-Antoine), poète, librettiste et traducteur français, 1721 † 1797 : 17.
- LENAU (Nikolaus NIEMBSCH, *dit*), poète autrichien, 1802 † 1850 : 451, 452, 458, 514, 549, 553, 799.
- LÉNINE (Vladimir OULIANOV, *dit*), homme d'État et écrivain russe, 1870 † 1924 : 1325.
- LENÔTRE (André), architecte et dessinateur de jardins français, 1613 † 1700 : 483.
- LÉONARD de Vinci, peintre, poète et savant italien, 1452 † 1519 : 1190.
- LENZ (Wilhelm von), musicographe russe, 1809 † 1883 : 305, 535-6.
- LEO (Leonardo), compositeur italien, 1694 † 1744 : 6.
- LÉON XIII (comte Gioacchino Vincenzo PECCI), pape (1878), 1810 † 1903 : 559.
- LEONCAVALLO (Ruggiero), compositeur italien, 1858 † 1919 : 776.
- LEONE (Pietro), mandoliniste et compositeur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 106.
- LEOPARDI (Giacomo), poète et écrivain italien, 1798 † 1837 : 1389.
- LÉOPOLD II, empereur romain germanique (1790), 1747 † 1792 : 207, 742.
- LE PAGE (Charles), chansonnier français (c. 1830) : 1486, 1490.
- LE PRÉVOST D'IRAY (vicomte Chrétien-Siméon), littérateur français, 1768 † 1849 : 1483.
- LÉRIS (Antoine de), critique français, 1723 † 1795 : 1600.
- LERMONTOV (Mikhaïl), poète et romancier russe, 1814 † 1841 : 673.
- LE ROUX (Maurice), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1923 : 1171, 1174, 1260.
- LE ROY (Adrian), imprimeur-éditeur français, luthiste et compositeur, 1520 ? † 1598 : 867.
- LEROY (Gustave), chansonnier français, 1818 † 1860 : 1489.
- LESAGE (Alain-René), romancier et auteur dramatique français, 1668 † 1747 : 10, 11, 15, 29.
- LESLIE (Henry), chef d'orchestre et compositeur anglais, 1822 † 1896 : 784.
- LESPINASSE (Julie de), femme de lettres française, 1732 † 1776 : 43.
- LESUEUR (Jean-François), compositeur français, 1760 † 1837 : 67, 289, 371, 390, 407, 408, 420, 494, 536, 537, 554, 1556, 1601.
- LESUR (Daniel), compositeur français, né en 1908 : 1145, 1146, 1147, 1148-1151, 1222-3.
- LESURE (François), musicologue français, né en 1923 : 1573, 1587.
- LETERRIER (Eugène), auteur dramatique français, 1842 † 1884 : 770.
- LE TOURNEUR (Pierre), littérateur et traducteur français, 1736 † 1788 : 117.
- LEUTGEB (Ignaz), corniste autrichien, † 1811 : 216.
- LEVASSEUR (Nicolas-Prospér), chanteur français, 1791 † 1871 : 405.
- LÉVI (Mlle) violiste française, XVIII^e siècle : 79.
- LEVI (Hermann), chef d'orchestre allemand, 1839 † 1900 : 535.
- LEVI-ITZIG (Sara), grand-tante de F. Mendelssohn, 1761 † 1854 : 130, 152.
- LEWIS (John), pianiste de jazz américain, né en 1920 : 1087.
- LHÉRTIER de VILLANDON (Marie-Jeanne), romancière française, 1664 † 1734 : 1556.
- LHÔTE (Albert), critique français, fin XIX^e siècle : 1612.
- LIADOV (Anatoli), compositeur russe, 1855 † 1914 : 680, 694, 1025.
- LIAPOUNOV (Sergueï), compositeur russe, 1859 † 1924 : 695.
- LICHNOWSKY (prince Carl von), protecteur de Beethoven, 1756 † 1814 : 336.
- LICHTENTHAL (Peter), musicologue et compositeur autrichien, 1780 † 1853 : 626.
- LIDON (José), organiste et compositeur espagnol, 1746 † 1827 : 383.
- LIEBERMANN (Max), peintre allemand, 1847 † 1935 : 450.
- LIEBERMANN (Rolf), compositeur suisse, né en 1910 : 1279, 1318-1319, 1320.
- LIFAR (Serge), danseur et chorégraphe français, d'origine russe, né en 1905 : 752, 986.
- LIGNIVILLE (Eugène de), maître de chapelle à la cour de Toscane, 1730 † 1778 : 204.
- LILLO (George), auteur dramatique anglais, 1693 † 1739 : 16.

- LIMOZIN (Jean), auteur dramatique français, † 1936 : 1234.
- LIND (Jenny), cantatrice suédoise, 1820 † 1887 : 706.
- LINDBERGH (Charles), aviateur américain, né en 1902 : 715.
- LINDBLAD (Fredrik), compositeur et professeur de chant suédois, 1801 † 1878 : 705.
- LINDNER (Adalbert), instituteur et organiste allemand, 1860 † 1946 : 808.
- LINDNER (Andreas), maître de danse autrichien, début XIX^e siècle : 740.
- LIPPE (comte Wilhelm von SCHAUMBURG-), homme d'État allemand, 1724 † 1774 : 134, 149.
- LIPPE-DETMOLD (LEOPOLD III de), prince allemand, 1821 † 1875 : 721.
- LISZT (Adam), intendant du prince Esterházy, 1776 † 1827 : 536.
- LISZT (Eduard von), frère du précédent, juriste, 1817 † 1879 : 552.
- LISZT (Franz), fils d'Adam, compositeur hongrois, 1811 † 1886 : 135, 289, 290, 328, 355, 365, 381, 405, 419, 457, 465, 466, 470, 472, 485, 490, 502, 513, 516, 525, 528, 533-567, 571, 573, 578, 663, 665, 666, 668, 669, 682, 694, 702, 706, 709, 710, 721, 726, 732, 735, 744, 748, 749, 783, 799, 859, 869, 877, 880, 881, 882, 886, 890, 900, 909, 913, 930, 931, 1024, 1032, 1040, 1068, 1069, 1071, 1338, 1339, 1340, 1341, 1404, 1565, 1577, 1594, 1595, 1598, 1600, 1607, 1608, 1610, 1611, 1613, 1619, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627.
- LISZT (Cosima), fille du précédent, voir : WAGNER (Cosima).
- LITAIZE (Gaston), organiste et compositeur français, né en 1909 : 1135.
- LITTERNI, trompettiste italien, XVIII^e siècle : 62.
- LITTRÉ (Émile), philologue, philosophe et médecin français, 1801 † 1881 : 85.
- LIVRY (Emma ÉMAROT, dite), danseuse française 1842 † 1863 : 754.
- LOBKOWITZ (Philipp Hyacinth von), prince tchèque, 1680 † 1735 : 40.
- LOBKOWITZ (Franz Maximilian von), mécène, protecteur de Beethoven, 1772 † 1816 : 144, 188, 336, 337.
- LOCATELLI (Pietro), violoniste et compositeur italien, 1695 † 1764 : 74, 75, 94, 97-98, 674.
- LOCKE (Matthew), chanteur et compositeur anglais, 1630? † 1677 : 175.
- LOCKSPERISER (Edward), critique, musicologue et compositeur anglais, né en 1905 : 1626.
- LODER (Edward James), compositeur anglais, 1813 † 1865 : 784.
- LOEWE (Karl), compositeur allemand, 1796 † 1869 : 455, 457.
- LOGROSCINO (Nicola), compositeur italien, 1698 † 1765-1767? : 8.
- LOHELIUS, voir CEHLSCHLAEGEL.
- LOIBL (Johann Martin), voisin et ami de W. A. Mozart : 256.
- LOLLI (Antonio), violoniste et compositeur italien, 1730? † 1802 : 65, 101, 102, 103, 148.
- LOMBARDINI (Maddalena), voir : SIRMEN.
- LONATI ou LUNATI (Carlo Ambrogio), violoniste et compositeur italien, seconde moitié du XVII^e siècle : 97.
- LONGFELLOW (Henry Wadsworth), poète américain, 1807 † 1882 : 563.
- LOPE DE VEGA (Félix), poète et auteur dramatique espagnol, 1562 † 1635 : 1348, 1355.
- LOPEZ (Félix Maximo), organiste et compositeur espagnol, 1742 † 1821 : 383.
- LOPEZ (Encarnacion), voir : ARGENTINITA (la).
- LOPEZ (Pilar), sœur de la précédente, danseuse et chorégraphe espagnole, née en 1912 : 1372.
- LORCA (Federico GARCIA), poète espagnol, 1899 † 1936 : 1307.
- LORENZANI (Paolo), compositeur italien, 1640 † 1713 : 58.
- LORET (Clément), organiste et professeur belge, 1833 † 1909 : 846, 856.
- LORRAIN (Jean), journaliste et littérateur français, 1855 † 1906 : 1615.
- LORRAINE (Charles de), cardinal français, 1525 † 1574 : 1565.
- LORTZING (Albert), compositeur allemand, 1801 † 1851 : 401.
- LOUCHEUR (Raymond), compositeur français, né en 1899 : 1211, 1214-1216, 1268.
- LOUET (Alexandre), claveciniste et compositeur français, 1744 † 1817 : 64.
- LOUIS (Antoine), chirurgien français, 1723 † 1792 : 1484.
- LOUIS II, roi de Bavière (1864), 1845 † 1886 : 575.
- LOUIS XIII, roi de France (1610), 1601 † 1643 : 57, 879.
- LOUIS XIV, roi de France (1643), 1638 † 1715 : 57, 58, 59, 155, 977.
- LOUIS XV, roi de France (1715), 1710 † 1774 : 60, 124.

- LOUIS XVI, roi de France (1774-1792), 1754 † 1793 : 67.
- LOUIS-PHILIPPE 1^{er}, roi des Français (1830-1848), 1773 † 1850 : 404, 417, 471, 843, 1567.
- LOUIS-ANTOINE de BOURBON, infant d'Espagne, frère du roi Charles III, 1727 † 1785 : 105.
- LOUIS-FERDINAND, prince de Prusse, pianiste et compositeur, 1772 † 1806 : 151.
- LOUYS (Pierre), écrivain français, 1870 † 1925 : 1412.
- LOWINSKY (Edward), musicologue américain d'origine allemande, né en 1908 : 1589.
- LUALDI (Adriano), compositeur, critique et chef d'orchestre italien, né en 1887 : 1386.
- LUCAS (Charles), chef d'orchestre, éditeur et compositeur anglais, 1808 † 1869 : 784.
- LUCAS (Louis), médecin français, 1816 † 1863 : 1364.
- LUDWIG (Friedrich), musicologue allemand, 1872 † 1930 : 1581, 1582, 1583.
- LUIS (Don), voir : LOUIS-ANTOINE de BOURBON.
- LULLY (Jean-Baptiste), compositeur français, 1632 † 1687 : 9, 10, 27, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 44, 52, 58, 59, 60, 70, 72, 73, 88, 122, 163, 369, 421, 700, 732, 955, 1478, 1517, 1559, 1579.
- LUNCEFORD (James Melvin, « Jimmie »), chef d'orchestre de jazz américain, 1902 † 1947 : 1082.
- LUPU (Thomas), compositeur anglais, † 1660 ? : 175.
- LÜTGENDORFF (Willibald Leo), musicographe allemand, 1856 † 1937 : 1569.
- LUTHER (Martin), théologien et réformateur allemand, 1483 † 1546 : 447, 578.
- LUTOSLAWSKI (Witold), pianiste et compositeur polonais, né en 1913 : 1337.
- LUTYENS (Elizabeth), compositrice anglaise, née en 1906 : 1399.
- LUYNES Charles-Philippe d'ALBERT, duc de), homme de guerre et mémorialiste français, 1695 † 1758 : 62.
- LUYTHON (Karel), organiste et compositeur flamand, 1557 ? † 1620 : 708.
- MAC FARREN (Sir George Alexander) compositeur et professeur anglais, 1813 † 1887 : 783, 784.
- MACHABEY (Armand), musicologue français, né en 1886 : 1587, 1598.
- MACHADO y ALVAREZ (Antonio), folkloriste espagnol, 1848 † 1892 : 1351.
- MACHADO (Manuel), fils du précédent, poète, 1874 † 1947 : 1351.
- MACHADO (Antonio), frère du précédent, poète, 1875 † 1939 : 1351.
- MACHAULT (Guillaume de), poète et compositeur français, 1300 ? † 1377 : 707, 1560, 1587.
- MACHE (François-Bernard), compositeur français, né en 1935 : 1200, 1203, 1206.
- MACKENZIE (Sir Alexander Campbell), compositeur britannique, 1847 † 1935 : 787.
- MAC LAREN (Norman), réalisateur canadien de dessins animés et de films, né en 1914 : 1520.
- MAC-MAHON (comte Patrice de), maréchal de France et président de la République (1873-1879), 1808 † 1893 : 976.
- MAC-NAB (Maurice), littérateur et chansonnier français, 1856 † 1889 : 1491.
- MACONCHY (Elizabeth), compositrice britannique, née en 1907 : 1399.
- MAC ORLAN (Pierre), romancier français, né en 1883 : 1492.
- MACPHERSON (James), littérateur écossais, 1736 † 1796 : 709.
- MADARIAGA (Salvador de), écrivain espagnol, né en 1886 : 1222.
- MADER (Raoul), chef d'orchestre et compositeur hongrois, 1856 † 1940 : 761.
- MADERNA (Bruno), compositeur italien, né en 1920 : 1465.
- MADIN (Henri), compositeur français, 1698 † 1748 : 61.
- MAETERLINCK (Maurice), écrivain belge, de langue française, 1862 † 1949 : 910, 944, 945, 1293.
- MAFFEI (Andrea), poète italien, 1798 † 1885 : 635.
- MAGALON (Jean Denis), littérateur français, 1794 † 1840 : 1486.
- MAGNARD (Albéric), compositeur français, 1865 † 1914 : 905.
- MAHILLON (Victor), musicologue belge, 1841 † 1924 : 1569.
- MAHLER (Gustav), chef d'orchestre et compositeur autrichien, 1860 † 1911 : 199, 374, 448, 461, 463, 567, 714, 805-807, 808, 810, 909, 1292, 1293, 1300, 1387, 1394, 1398, 1405.
- MAHLER (Alma, née Schindler), femme du précédent, née en 1879 : 806.
- MAJAKOVSKY (Vladimir), poète russe, 1894 † 1930 : 1027.

- MAIER (Mathilde), amie de R. Wagner : 575.
- MAILLART (Aimé), compositeur français, 1817 † 1871 : 422.
- MAINZER (Joseph), critique, théoricien et compositeur allemand, 1801 † 1851 : 1606.
- MÂLE (Émile), historien d'art français, 1862 † 1954 : 1584.
- MALEDEN (Pierre de), professeur français, maître de C. Saint-Saëns : 850.
- MALFATTI (Theresa), amie de Beethoven, 1792 † 1856 : 337.
- MALFLEURAI (Clotilde), danseuse française, femme d'A. Boieldieu, 1776 † 1826 : 409.
- MALHERBE (Charles), compositeur et critique français, 1853 † 1911 : 236, 416, 1581.
- MALHERBE (Henry), critique français, 1887 † 1958 : 1619.
- MALIBRAN (Maria Felicita, *née* Garcia), cantatrice française d'origine espagnole, 1808 † 1836 : 405, 472.
- MALIPIERO (Gian Francesco), compositeur italien, né en 1882 : 567, 814, 1378, 1379, 1380-1381.
- MALIPIERO (Riccardo), neveu du précédent, compositeur et critique, né en 1914 : 1390, 1391.
- MALLAPERT (Robin), compositeur français, première moitié du XVI^e siècle : 26.
- MALLARMÉ (Stéphane), poète français, 1842 † 1898 : 578, 618, 910, 930, 937, 990, 1144, 1284.
- MALLE (Louis), auteur et réalisateur de films français, né en 1932 : 1507, 1521.
- MALRAUX (André), écrivain français, né en 1901 : 1513, 1584.
- MANALT (Francisco), violoniste espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 381.
- MANDYCZEWSKI (Eusebius), musicologue autrichien, 1857 † 1929 : 455.
- MANELLI (Pietro), chanteur italien. † après 1763 : 29.
- MANET (Édouard), peintre français, 1832 † 1883 : 837, 838, 839, 840, 879, 910, 911, 1627.
- MANFREDI (Filippo), violoniste et compositeur italien, 1729 ? † 1777 : 65, 105, 107.
- MANFREDINI (Francesco), violoniste et compositeur italien, 1680 ? † 1748 : 175.
- MANGEOT (Édouard), facteur de pianos et publiciste français, 1835 † 1898 : 1619.
- MANGEOT (Auguste), fils du précédent, critique, † 1942 : 1619.
- MANN (Thomas), écrivain allemand, 1875 † 1955 : 566, 1001, 1302.
- MANNNS (Sir August), chef d'orchestre anglais d'origine allemande, 1825 † 1907 : 784, 785.
- MANOLOV (Christo), compositeur bulgare, né en 1895 : 1333.
- MANTELLI (Alberto), critique italien, né en 1909 : 936, 938.
- MANZONI (Alessandro), écrivain italien, 1785 † 1873 : 650.
- MANZOTTI (Luigi), chorégraphe italien, 1835 † 1905 : 759.
- MARA (Gertrud Elisabeth, *née* Schmeling), cantatrice allemande, 1749 † 1833 : 67.
- MARAIS (Marin), violiste et compositeur français, 1656 † 1728 : 70-71, 72, 77, 395.
- MARAIS (Roland), fils du précédent, violiste, 1680 † 1750 : 71, 77.
- MARCEL (Luc-André), compositeur et critique français, né en 1919 : 1252.
- MARCEL-DUBOIS (Claudie), ethnomusicologue française, née en 1913 : 1588.
- MARCELLO (Alessandro), philosophe, mathématicien et compositeur italien, 1684 † 1750 : 96.
- MARCELLO (Benedetto), frère du précédent, compositeur et littérateur, 1686 † 1739 : 95-96, 624.
- MARCOLINI (Giuseppe), violoniste et compositeur italien, établi en Espagne, seconde moitié du XVIII^e siècle : 377.
- MARCOS NAVAS (Francisco), théoricien espagnol, XVIII^e siècle : 383.
- MARÉCHAL (Henri), compositeur français, 1842 † 1924 : 762.
- MARENCO (Romualdo), chef d'orchestre et compositeur italien, 1841 † 1907 : 759.
- MARIA BARBARA de Bragance, infante de Portugal, femme du roi Ferdinand VI d'Espagne, 1711 † 1758 : 110, 376.
- MARIANI (Angelo), chef d'orchestre et compositeur italien, 1821 † 1873 : 638, 645, 651.
- MARIE (Jean-Étienne), metteur en ondes à la R.T.F. et compositeur français, né en 1917 : 1454, 1466.
- MARIE de France, poétesse française, dernier tiers du XII^e siècle : 449.
- MARIE-ANTOINETTE, reine de France, 1755 † 1793 : 42, 44, 64, 66.
- MARIE-CHRISTINE de Bourbon, reine d'Espagne, 1806 † 1878 : 380, 384.
- MARIE-JOSÉPHINE, archiduchesse d'Autriche, fiancée de Ferdinand de Naples, † 1767 : 203.
- MARIE-LOUISE, archiduchesse d'Au-

- triche, impératrice des Français, puis grande-duchesse de Toscane (1816), 1791 † 1847 : 472.
- MARIE-LOUISE-FERNANDE de Bourbon, infante d'Espagne, duchesse de Montpensier, 1832 † 1897 : 380.
- MARIE-THÉRÈSE, impératrice germanique (1740), 1717 † 1780 : 202, 740.
- MARIETTE (Jean-Philippe), collectionneur français, 1694 † 1774 : 1599.
- MARIN (François-Louis-Claude), littérateur français, 1721 † 1809 : 33.
- MARINETTI (Filippo Tommaso), écrivain italien, 1876 † 1944 : 1191.
- MARIO (Giovanni Matteo), chanteur italien, 1810 † 1883 : 405.
- MARIOTTE (Antoine), compositeur français, 1875 † 1944 : 905.
- MARIUS (Jean), facteur de clavecins français, fin du XVIII^e siècle : 162.
- MARIVAUX (Pierre CARLET de CHAMBLAIN de), auteur dramatique et romancier français, 1688 † 1763 : 264, 1585.
- MARIX (Jeanne), musicologue française, 1894 † 1939 : 1587.
- MARKÉVITCH (Igor), chef d'orchestre et compositeur russe, naturalisé italien, né en 1912 : 989, 1208.
- MARLBOROUGH (John CHURCHILL, duc de), général et homme d'État anglais, 1650 † 1722 : 124.
- MARLIANI (Marco Aurelio), compositeur italien, 1805 † 1849 : 753.
- MARMONTEL (Jean-François), écrivain français, 1723 † 1799 : 21, 44.
- MARNOLD (Jean), critique français, 1859 † 1935 : 1619.
- MAROT (Clément), poète français, 1496 † 1544 : 856.
- MARPURG (Friedrich Wilhelm), théoricien et compositeur allemand, 1718 † 1795 : 151, 1562, 1621.
- MARQUINA (Eduardo), auteur dramatique et poète espagnol, 1879 † 1946 : 1369.
- MARROU (Henri-Irénée), dit Henri DAVENSON, historien et musicologue français, né en 1904 : 92, 1572, 1589.
- MARSCHNER (Franz), théoricien et compositeur autrichien, 1855 † 1932 : 1577.
- MARSCHNER (Heinrich), compositeur allemand, 1795 † 1861 : 399-401, 510, 580.
- MARTELLI (Franz Anton), compositeur allemand, seconde moitié du XVIII^e siècle : 148.
- MARTELLI (Henri), compositeur français, né en 1895 : 1146, 1211, 1216-1218.
- MARTENOT (Maurice), ingénieur français, né en 1898 : 1420, 1426-1427, 1432.
- MARTIAL, poète latin, 40 ? † 104 ? : 1350.
- MARTIN (André), cinéaste et critique cinématographique français, né en 1928 : 1520.
- MARTIN (Frank), compositeur suisse, né en 1890 : 1317.
- MARTIN y SOLER (Vicente), compositeur espagnol, 1756 † 1806 : 377.
- MARTINEAU (Henri), critique littéraire et essayiste français, 1882 † 1958 : 497.
- MARTINET (Jean-Louis), compositeur français, né en 1912 : 1171, 1180-1183, 1184, 1186, 1269.
- MARTINEZ (Anna Catherina, dite Marianne), cantatrice, pianiste et compositrice autrichienne, 1744 † 1812 : 144.
- MARTINI (Père Giovanni Battista), théoricien, professeur et compositeur italien, 1706 † 1784 : 42, 113, 136, 143, 150, 204, 235, 542, 1559.
- MARTINOIR (Brian de), ethnographe et compositeur français contemporain : 1204.
- MARTINON (Jean), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1910 : 1218, 1239, 1257.
- MARTINU (Bohuslav), compositeur tchèque, 1890 † 1959 : 715, 1317, 1341, 1343.
- MARTUCCI (Giuseppe), pianiste, chef d'orchestre et compositeur italien, 1856 † 1909 : 1377.
- MARX (Adolf Bernhard), musicologue et compositeur allemand, 1795 † 1866 : 1623.
- MARX (Joseph), compositeur, musicologue et professeur autrichien, né en 1882 : 463.
- MARX (Karl), philosophe et sociologue allemand, 1818 † 1883 : 565, 1575.
- MARXSEN (Eduard), pianiste allemand, 1806 † 1887 : 721, 723.
- MASCAGNI (Pietro), compositeur italien, 1863 † 1945 : 776, 818, 1376.
- MASSART, violoncelliste français, milieu du XVIII^e siècle : 62.
- MASSÉ (Félix MARIE, dit Victor), compositeur français, 1822 † 1884 : 421, 897.
- MASSE (Richard), éditeur français, né en 1908 : 1620.
- MASSNET (Jules), compositeur fran-

- çais, 1842 † 1912 : 21, 23, 760, 771-773, 842, 860, 883, 889, 912, 1617, 1619.
- MASSINE (Léonide), danseur et chorégraphe américain, d'origine russe, né en 1896 : 983, 985, 986, 987, 988, 990, 1004.
- MASSIS (Amable), compositeur français, né en 1893 : 1239.
- MASSON (Armand), chansonnier français, 1857 † 1920 : 1491.
- MASSON (Louis), directeur du *Trianon Lyrique* (c. 1920) : 1411.
- MASSON (Paul-Marie), musicologue et compositeur français, 1882 † 1954 : 29, 1583, 1587, 1588.
- MASSON (Renée, née Girardon), femme du précédent, musicologue, née en 1912 : 1587.
- MATHIEU (abbé), curé parisien, amateur de musique, fin du XVII^e siècle : 58.
- MATHIS le peintre, voir : GRÜNEWALD.
- MATINSKY (Mikhaïl), compositeur et auteur dramatique russe, 1750 † 1820 : 674.
- MATISSE (Henri), peintre français, 1869 † 1954 : 988.
- MATTEI (Stanislao), moine franciscain italien, compositeur et professeur, 1750 † 1825 : 410, 442.
- MATTER (Anne-Marie), pédagogue suisse, née en 1919 : 607.
- MATTHESON (Johann), compositeur et théoricien allemand, 1681 † 1764 : 118, 121, 124, 1621.
- MATTHISSON (Friedrich von), poète allemand, 1761 † 1831 : 343.
- MAUCLAIR (Camille), romancier, critique et historien d'art français : 1872 † 1945 : 1619.
- MAUCOURT (Charles-Louis), violoniste français, 1760 † 1825 : 149.
- MAUGARS (André), violiste français, 1580 ? † 1645 ? : 27.
- MAUREPAS (Jean-Frédéric PHÉLYPEAUX, comte de), homme d'État français, 1701 † 1781 : 1480.
- MAURIAC (François), écrivain français, né en 1885 : 250.
- MAURICE-AMOUR (Lila), musicographe française contemporaine : 1620.
- MAUS (Octave), musicologue et critique d'art belge, 1856 † 1919 : 901, 1613.
- MAXIMILIEN III JOSEPH, prince électeur de Bavière (1745), 1727 † 1777 : 242.
- MAYR (Simon), compositeur allemand, établi en Italie, 1763 † 1845 : 390, 427, 428, 442, 626.
- MAYRHOFER (Johann), littérateur et poète autrichien, 1787 † 1836 : 454, 456.
- MAZARIN (Jules), cardinal et homme d'État français, 1602 † 1661 : 58.
- MAZILIER (Joseph), danseur et chorégraphe français, 1797 † 1868 : 749.
- MAZZINI (Giuseppe), homme politique italien, 1805 † 1872 : 634, 635.
- MECKLENBOURG-STRELITZ (duc Georg August zu), général autrichien, 1748 † 1785 : 257.
- MÉDARD (Rémy), guitariste français, seconde moitié du XVII^e siècle : 58.
- MEDINA (Josepha MEYER, dite Maria), danseuse espagnole, femme de S. Vigano : 739, 740.
- MÉHUL (Étienne), compositeur français, 1763 † 1817 : 21, 160, 281, 282, 371, 390, 392, 393, 398, 407, 409, 426, 745, 853, 1602.
- MEILHAC (Henri), auteur dramatique et librettiste français, 1831 † 1897 : 772, 1413.
- MEILLET (Antoine), linguiste français, 1866 † 1936 : 1552.
- MÉLESVILLE (Anne-Honoré-Joseph DUVEYRIER, dit), auteur dramatique et librettiste français, 1787 † 1865 : 418.
- MELLA (Agathe), femme de lettres française, directrice à la R. T. F. de la chaîne France I, née en 1909 : 1493.
- MELLERS (Wilfrid), compositeur et musicologue anglais, né en 1914 : 1400.
- MELVILLE (Herman), romancier américain, 1819 † 1891 : 1386.
- MELZI (comte Antonio Maria), protecteur de Gluck, 1672 † 1737 : 40.
- MENDELSSOHN (Alfred), compositeur roumain, né en 1910 : 1335.
- MENDELSSOHN (Moses), philosophe allemand, 1729 † 1786 : 499.
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Felix), petit-fils du précédent, compositeur, 1809 † 1847 : 130, 152, 302, 399, 457, 499-505, 506, 513, 528, 560, 565, 665, 672, 682, 705, 732, 780, 782, 783, 784, 787, 788, 798, 880, 882, 885, 913, 1358, 1359, 1561, 1584, 1611, 1618.
- MENDÈS (Catulle), poète et auteur dramatique français, 1841 † 1909 : 760, 761, 768, 770, 836, 1410.
- MÉNESTRIER (Claude-François), jésuite et érudit français, 1631 † 1705 : 701.
- MENOTTI (Gian Carlo), compositeur

- italien, né en 1911 : 1246, 1256, 1392.
- MENTER (Sophie), pianiste allemande, 1846 † 1918 : 547.
- MENUHIN (Yehudi), violoniste américain, né en 1916 : 473.
- MENZEL (Adolphe), peintre allemand, 1815 † 1905 : 450.
- MERCADANTE (Saverio), compositeur italien, 1795 † 1870 : 428, 747.
- MERCHI (Giacomo), guitariste, mandoliniste et compositeur italien, 1730 ? † après 1789 : 106.
- MERCY-ARGENTEAU (Louise de CARAMAN-CHIMAY, comtesse de), amie et biographe de C. Cui, 1837 † 1890 : 680.
- MERELLI (Bartolomeo), imprésario italien, 1793 † 1879 : 634, 638, 639.
- MERIAN (Wilhelm), musicologue suisse, 1889 † 1952 : 1589.
- MÉRIMÉE (Prosper), écrivain français, 1803 † 1870 : 767, 772.
- MERSENNE (Père Marin), philosophe et physicien français, 1588 † 1648 : 27, 83, 84-85, 86, 89.
- MERSMANN (Hans), musicologue allemand, né en 1891 : 1583, 1626.
- MESMER (Franz Anton), médecin allemand, 1734 † 1815 : 235.
- MESSAGER (André), compositeur français, 1853 † 1929 : 758-759, 769, 770, 776, 777, 846, 853, 854, 856, 857, 872, 878, 1408, 1410.
- MESSIAEN (Olivier), organiste, compositeur et professeur français, né en 1908 : 200, 467, 567, 616, 947, 1145, 1146, 1147, 1149, 1154, 1159-1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1175, 1176, 1177, 1197, 1211, 1235, 1269, 1279, 1309, 1314, 1419, 1430, 1441, 1448, 1449, 1452, 1454, 1466, 1508.
- MESTRINO (Niccolo), violoniste, chef d'orchestre et compositeur italien, 1748 † 1790 : 101-102.
- MÉTASTASE (Pietro TRAPASSI, *dit*), librettiste et poète italien, 1698 † 1782 : 6, 144, 255, 260, 264.
- MÉTRA (Olivier), compositeur français, 1830 † 1889 : 756.
- METTERNICH (prince Klemens von), homme d'État autrichien, 1773 † 1859 : 341, 469.
- MEUSNIER de QUERLON (Gabriel), littérateur français, 1702 † 1780 : 1551.
- MEUSY (Victor), chansonnier français, 1856 † 1922 : 1491.
- MEYER (Ernst), musicologue et compositeur allemand, né en 1905 : 1344, 1345, 1575.
- MEYER (Philippe-Jacques), harpiste et compositeur français, 1737 † 1819 : 81.
- MEYERBEER (Jakob Liebmann BEER, *dit* Giacomo), compositeur allemand, 1791 † 1864 : 394, 397, 406, 407, 412-413, 414, 417, 419, 422, 425, 435, 470, 546, 558, 565, 579, 581, 631, 753, 784, 850, 874, 882.
- MEYSENBURG (Malwida von), femme de lettres allemande, 1816 † 1903 : 1595, 1596, 1613.
- MIASKOVSKY (Nikolaï), compositeur soviétique, 1881 † 1950 : 1026, 1325.
- MICA (Frantisek VACLAV ou Franz Wenzel), chanteur et compositeur tchèque, 1694 † 1744 : 170.
- MICHEL-ANGE (Michelangelo BUONARROTI), architecte, sculpteur, peintre et poète italien, 1475 † 1564 : 462, 466, 550, 797, 980.
- MICKIEWICZ (Adam), poète polonais, 1798 † 1855 : 529, 531.
- MIGNET (Auguste), historien français, 1796 † 1884 : 536.
- MIGOT (Georges), compositeur français, né en 1891 : 1146, 1211, 1219, 1222-1225.
- MIHALOVICH (Oedön ou Edmond von), compositeur hongrois, 1842 † 1932 : 535, 567.
- MIHALOVICI (Marcel), compositeur français, d'origine roumaine, né en 1898 : 1279, 1509.
- MIHALY (Andras), musicologue et compositeur hongrois, né en 1917 : 1339, 1340.
- MILA (Massimo), critique italien, né en 1910 : 640, 653.
- MILHAUD (Darius), compositeur français, né en 1892 : 200, 269, 982, 989, 1009, 1089, 1102-3, 1104, 1105-1114, 1115, 1126, 1156, 1167, 1231, 1235, 1252, 1254, 1257, 1258, 1259, 1261, 1265, 1268, 1277, 1278, 1290, 1441, 1448, 1449, 1513, 1598.
- MILNER (Anthony), compositeur anglais, né en 1925 : 1400.
- MILON (Louis-Jacques), danseur et chorégraphe français, 1765 † 1845 : 746.
- MILTON (John), poète anglais, 1608 † 1674 : 391, 788.
- MINGUS (Charlie), contrebassiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1922 : 1088.
- MINKUS (Ludwig), compositeur russe d'origine polonaise, 1827 † 1890 : 754, 755, 771.
- MINNELLI (Vincente), réalisateur de films américain, né en 1913 : 1518.
- MIRECKI (Franciszek), compositeur polonais, 1791 † 1862 : 626.

- MIRO (Juan), peintre espagnol, né en 1893 : 982.
- MISCIMARRA (Giuseppe), écrivain italien, XIX^e siècle : 556.
- MISON (Luis), flûtiste et compositeur espagnol, † 1766 : 377, 381.
- MISTLER (Jean), critique et essayiste français, né en 1897 : 1620.
- MITJANA (Rafael), musicologue espagnol, 1869 † 1921 : 1355.
- MITRY (Jean), critique cinématographique et cinéaste français, né en 1907 : 1505, 1506, 1519, 1520.
- MIZLER (Lorenz Christoph), érudit et théoricien allemand, 1711 † 1778 : 150, 1621.
- MIZOGUCHI (Kenji), auteur et réalisateur de films japonais, 1898 † 1956 : 1506.
- MOBERG (Carl Allan), musicologue suédois, né en 1896 : 1589.
- MOCQUEREAU (Dom André), paléographe et musicologue français, 1849 † 1930 : 1567, 1590.
- MOERAN (Ernest John), compositeur anglais, 1894 † 1950 : 1394.
- MOINAUX (Jules), auteur dramatique français, 1815 † 1895 : 1489.
- MOLES (Abraham), musicologue français, né en 1920 : 1445.
- MOLIERE (Jean-Baptiste POQUELIN, dit), auteur comique français, 1622 † 1673 : 31, 265, 268, 713, 738, 802, 965.
- MOLITOR (Père Raphael), musicologue allemand, 1873 † 1948 : 1568.
- MÖLLENDORF (Willi von), compositeur et théoricien allemand, 1872 † 1934 : 714.
- MOMIGNY (Jérôme-Joseph de), théoricien et compositeur français, 1762 † 1842 : 1551, 1559, 1571.
- MOMPELLIO (Federico), musicologue italien, né en 1908 : 1589.
- MOMPOU (Federico), compositeur espagnol, né en 1893 : 1373.
- MONASTERIO (Jesus de), violoniste et compositeur espagnol, 1836 † 1903 : 381, 382, 1352.
- MONDONVILLE (Jean-Joseph CASSANÉA de), violoniste, compositeur et librettiste français, 1711 † 1772 : 12, 32, 33, 42, 62, 63, 64, 75, 159-160.
- MONET (Claude), peintre français, 1840 † 1926 : 837.
- MONGE (Gaspard), mathématicien français, 1746 † 1818 : 1562.
- MONIUSZKO (Stanislaw), compositeur polonais, 1819 † 1872 : 703, 755, 1331, 1336.
- MONK (Thelonious), pianiste de jazz américain, né en 1920 : 1084, 1087, 1521.
- MONN (Georg Matthias), organiste et compositeur autrichien, 1717 † 1750 : 145, 161, 170.
- MONNAIS (Edouard), critique et auteur dramatique français, 1798 † 1868 : 1606.
- MONNET (Jean), impresario et directeur de théâtre français, 1703 † 1785 : 14, 1551.
- MONOD (Gabriel), historien français, 1844 † 1912 : 1578.
- MONPOU (Hippolyte), compositeur français, 1804 † 1841 : 1612.
- MONSIGNY (Pierre-Alexandre), compositeur français, 1729 † 1817 : 15, 18, 19-21, 23, 24, 38, 42, 45, 395, 406, 1513.
- MONTAIGNE (Michel EYQUEM de), écrivain français, 1533 † 1592 : 558.
- MONTALEMBERT (Charles FORBES, comte de), publiciste et homme politique français, 1810 † 1870 : 555, 557.
- MONTE (Philippe de), compositeur flamand, 1521 † 1603 : 708.
- MONTEMAYOR (Jorge de), écrivain espagnol, d'origine portugaise, 1520? † 1561 : 1366.
- MONTESQUIEU (Charles de SECONDAT, baron de), écrivain français, 1689 † 1755 : 701.
- MONTEUX (Pierre), chef d'orchestre américain, d'origine française, né en 1875 : 985, 1405.
- MONTEVERDI (Claudio), compositeur italien, 1567 † 1643 : 163, 334, 394, 610, 653, 701, 917, 1138, 1578, 1588.
- MONTI (Vincenzo), poète et auteur dramatique italien, 1754 † 1828 : 739.
- MONTOYA (Gabriel), chansonnier français, 1868 † 1914 : 1491.
- MONVILLE (de), maître des eaux et forêts, ami de La Pouplinière : 81.
- MONZANI (Teobaldo), flûtiste et compositeur italien, éditeur de musique et facteur d'instruments, 1762 † 1839 : 107.
- MOORE (Douglas), compositeur américain, né en 1893 : 1401.
- MOORE (Thomas), poète anglais, 1779 † 1852 : 420.
- MOOSER (Aloys), musicologue et critique suisse, né en 1876 : 1589.
- MORAL (Pablo), violoniste et compositeur espagnol, fin XVIII^e - début XIX^e siècle : 377.
- MORALES y GUERRERO (Cristobal de), compositeur espagnol, 1512 † 1553 : 1354, 1355.
- MORANDI (Pietro), compositeur italien, 1739 † 1815 : 626.

- MORAX (René), auteur dramatique suisse, de langue française, 1873 † 1963 : 1121.
- MOREAU (Hégésippe), poète et conteur français, 1810 † 1838 : 1489.
- MOREAU (Louis), chansonnier, peintre et compositeur français, né en 1879 : 1490.
- MORELLET (abbé André), philosophe et polygraphe français, 1727 † 1819 : 28, 89, 90-91, 92.
- MORENO (Henri), pseudonyme d'Henri HEUGEL.
- MORENO TORROBA (Federico), compositeur espagnol, né en 1891 : 1369.
- MORERA (Enrique), compositeur espagnol, 1865 † 1942 : 1370.
- MORERA (Francisco), compositeur espagnol, 1732 † 1793 : 382.
- MORETTI (Federico), guitariste et compositeur italien, fin XVIII^e - début XIX^e siècle : 380, 384.
- MORETTI (Raoul), compositeur français de chansons, 1893 † 1954 : 1511.
- MOREUX (Serge), compositeur et musicologue français, 1900 † 1959 : 1243, 1620.
- MORGAN (Lee), trompettiste de jazz américain contemporain : 1086.
- MORIGI (Angelo), violoniste et compositeur italien, 1725 ? † 1801 : 100.
- MÖRIKE (Eduard), poète et romancier allemand, 1804 † 1875 : 199, 452, 461.
- MORIN (Edgar), sociologue français, né en 1921 : 1494, 1496, 1497, 1498, 1501.
- MORIN (Henri), chef d'orchestre français, né en 1883 : 39.
- MORLEY (William), organiste, compositeur et théoricien anglais, 1558 † 1603 : 1626.
- MORNY (Charles, duc de), homme d'État français, 1811 † 1865 : 1408.
- MORO, compositeur italien, début du XIX^e siècle : 626.
- MORPHY (comte Guillermo de), compositeur et musicologue espagnol, 1836 † 1899 : 1353, 1359.
- MORTARI (Virgilio), compositeur italien, né en 1902 : 1386.
- MORTON (Ferdinand Joseph, « Jelly Roll »), pianiste de jazz américain, 1885 † 1941 : 1077, 1084.
- MORZIN (comte Wenceslas), seigneur tchèque protecteur de Valdi : 168.
- MOSCHELES (Ignaz), pianiste, chef d'orchestre et compositeur tchèque, 1794 † 1870 : 501, 538, 541, 841.
- MOSER (Andreas), violoniste et musicographe allemand, 1859 † 1925 : 1574.
- MOSKOVA (prince de la), voir : NEY (Napoléon-Joseph).
- MOSONYI (Michael BRAND, dit Mihaly), compositeur hongrois, 1815 † 1870 : 549, 556.
- MOSZKOWSKY (Moritz), pianiste et compositeur allemand, d'origine polonaise, 1854 † 1925 : 1363.
- MOTTL (Felix), chef d'orchestre et compositeur autrichien, 1856 † 1911 : 547, 791, 831.
- MOUNET-SULLY (Jean-Sully MOUNET, dit), tragédien français, 1841 † 1916 : 1578.
- MOURADELI (Vano), compositeur soviétique, né en 1908 : 1326.
- MOURET (Jean-Joseph), compositeur français, 1682 † 1738 : 11, 61, 63, 169.
- MOUSSORGSKY (Modeste), compositeur russe, 1839 † 1881 : 266, 477, 567, 661, 668, 669, 676, 677, 678, 679, 680, 683, 684, 686-690, 695, 713, 777, 839, 909, 910, 916, 917, 920, 981, 985, 1010, 1138, 1161, 1243, 1417, 1519, 1598.
- MOUTON (Charles), luthiste et compositeur français, 1626 † 1699 ? : 70.
- MOZART (Leopold), chef d'orchestre et compositeur allemand, père de Maria Anna et de Wolfgang Amadeus, 1719 † 1787 : 76, 100, 133, 146, 150, 161, 170, 198, 202, 203, 213, 228, 235, 236, 242, 243, 246, 261, 262, 263, 299.
- MOZART (Anna Maria, née Pertl), femme du précédent, 1720 † 1778 : 205, 242.
- MOZART (Maria Anna, dite Nannerl), baronne BERCHTOLD zu SONNENBURG, pianiste, 1751 † 1829 : 203, 210, 234, 239, 242.
- MOZART (Wolfgang Amadeus), compositeur autrichien, 1756 † 1791 : 8, 17, 23, 38, 65, 66, 111, 112, 113, 119, 128, 130, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 155, 160, 161, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 178, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 197-272, 277, 279, 297, 299, 301, 305, 306, 307, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 325, 326, 329, 331, 335, 336, 343, 356, 365, 369, 374, 389, 390, 392, 393, 394, 403, 409, 418, 426, 432, 433, 448, 463, 470, 477, 486, 490, 495, 497, 516, 517, 522, 528, 544, 558, 578, 580, 584, 587, 588, 594, 608, 626, 627, 653, 663, 664, 700, 738, 740, 743, 782, 794, 802, 809, 853,

- 854, 878, 930, 934, 1018, 1161, 1206, 1285, 1287, 1294, 1414, 1507, 1512, 1513, 1517, 1544, 1559, 1563, 1575, 1576, 1578, 1584, 1590, 1603, 1604, 1605, 1607, 1610, 1622, 1623.
- MOZART (Constanze, née Weber), femme du précédent, épouse en secondes noces du diplomate danois Georg Nikolaus von Nissen, 1762 † 1842 : 205, 206, 208, 221, 254, 265.
- MOZART (Carl Thomas), fils des précédents, pianiste, 1784 † 1858 : 626.
- MOZART (Maria Anna Thekla, dite Bäsle), cousine et correspondante de W. A. Mozart, 1758 † 1841 : 242, 259.
- MOZIN (Benoît-François), pianiste français, † 1857 : 1486.
- MUCK (Carl), chef d'orchestre allemand, 1859 † 1940 : 791.
- MÜHLICH de Prague, trouvère tchèque, début du XIV^e siècle : 707.
- MÜLLER (M.), voir : DEYM (comte Joseph von).
- MÜLLER (Wenzel), compositeur autrichien, 1759 † 1835 : 145, 392.
- MÜLLER (Wilhelm), poète allemand, 1794 † 1827 : 350, 451, 452, 454.
- MULLIGAN (Gerald, « Gerry »), saxophoniste de jazz américain, né en 1927 : 1088.
- MURAT (Joachim), maréchal de France, roi de Naples (1808-1815), 1767 † 1815 : 409.
- MURGER (Henri), romancier français, 1822 † 1861 : 1489.
- MURGUIA (Joaquin Tadeo), organiste espagnol, 1758 † 1836 : 383.
- MURGUIA (Manuel), historien et folkloriste espagnol, 1833 † 1923 : 1351.
- MURRILL (Herbert), compositeur anglais, 1909 † 1952 : 1399.
- MUSICESCU (Gavriil), compositeur roumain, 1847 † 1903 : 1333.
- MUSSET (Alfred de), poète et écrivain français, 1810 † 1857 : 213, 403, 415, 757, 1411.
- MUSSET (Hermine de), sœur du précédent, voir : LARDIN.
- MUSTAFA (Domenico), chanteur et compositeur italien, 1829 † 1912 : 558.
- MUZIO (Emmanuele), compositeur, chef d'orchestre et professeur de chant italien, 1825 † 1890 : 623, 637, 644.
- MUZZARELLI (Antonio), danseur italien, fin du XVIII^e siècle : 740, 748.
- MYSLIVECEK (Josef), compositeur tchèque, 1737 † 1781 : 143, 146, 166, 708.
- NADAUD (Gustave), chansonnier français, 1820 † 1893 : 1484.
- NÄGELI (Hans Georg), éditeur de musique et compositeur suisse, 1773 † 1836 : 1603.
- NANTON (Joseph, « Tricky Sam »), tromboniste de jazz américain, 1904 † 1948 : 1082.
- NAPOLEON I^{er} (Napoléon BONAPARTE), empereur des Français (1804-1814), 1769 † 1821 : 68, 209, 389, 391, 396, 404, 408, 410, 468, 739, 743, 1551, 1602.
- NAPOLEON III (Louis-Napoléon BONAPARTE), empereur des Français (1852-1870), 1808 † 1873 : 533, 751, 845, 1489.
- NAPRAVNIK (Edvard), chef d'orchestre et compositeur russe, d'origine tchèque, 1839 † 1916 : 679.
- NARAY (Georges), ecclésiastique et hagiographe hongrois, (c. 1695) : 556.
- NARDINI (Pietro), violoniste et compositeur italien, 1722 † 1793 : 100, 217.
- NAUDOT (Jacques-Christophe), flûtiste et compositeur français, † 1762 : 80.
- NAUMANN (Johann Gottlieb), compositeur allemand, 1741 † 1801 : 150.
- NAVA (Antonio), guitariste et professeur de chant italien, 1775? † 1826 : 626.
- NEDBAL (Oskar), chef d'orchestre et compositeur tchèque, 1874 † 1930 : 713, 761.
- NEEFE (Christian Gottlob), organiste et compositeur allemand, maître de L. van Beethoven, 1748 † 1798 : 299, 336.
- NEES (Staf), carillonneur et compositeur belge contemporain : 1474.
- NEF (Karl), musicologue suisse, 1873 † 1935 : 1589.
- NEKRASSOV (Nikolai), poète et critique littéraire russe, 1821 † 1878 : 673.
- NELSON (Louis, « Big Eye »), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1885 † 1949 : 1077.
- NEVAL (Gérard de), poète et écrivain français, 1808 † 1855 : 477, 1127, 1391, 1487, 1488, 1610.
- NEUKOMM (Sigismund), compositeur autrichien, 1778 † 1858 : 146.
- NEUMANN (Johann Philipp), professeur de physique allemand, librettiste, 1774 † 1849 : 373.

- NEUMEISTER (Erdmann), théologien protestant et poète religieux allemand, 1671 † 1756 : 123.
- NEWMAN (Ernest), écrivain et critique anglais, 1868 † 1959 : 1627.
- NEWMAN (John Henry), cardinal et théologien anglais, 1801 † 1890 : 252.
- NEY (Michel), duc d'ELCHINGEN, prince de la MOSKOVA, maréchal de France, 1769 † 1815 : 1564.
- NEY (Napoléon-Joseph), prince de la MOSKOVA, fils du précédent, compositeur, 1803 † 1857 : 842, 843, 845, 1564.
- NICHELMANN (Christoph), claveciniste et compositeur allemand, 1717 † 1762 : 129, 151, 161.
- NICOLAI (Otto), compositeur allemand, 1810 † 1849 : 401.
- NICOLLO, voir : ISOUARD (Nicolas).
- NICOU - CHORON (Stéphane-Louis), compositeur et professeur français, 1809 † 1886 : 1562.
- NIEDERMEYER (Georges-Michel de), industriel suisse, 1767 † 1829 : 841.
- NIEDERMEYER (Louis de), fils du précédent, compositeur et professeur français, 1802 † 1861 : 422, 841-850, 851, 855, 856, 857, 861, 873, 874, 1419, 1563, 1609.
- NIEDERMEYER (baron Alfred de), fils du précédent : 850.
- NIELFA (Lorenzo Roman), compositeur espagnol, 1783 † 1861 : 383.
- NIELSEN (Carl), compositeur danois, 1865 † 1931 : 795.
- NIELSEN (Edwin), carillonneur danois, contemporain : 1475.
- NIELSEN (Riccardo), compositeur italien, né en 1908 : 1390, 1391.
- NIEMEYER (August Hermann), théologien protestant et universitaire allemand, 1754 † 1828 : 373.
- NIETZSCHE (Friedrich), philosophe allemand, 1844 † 1900 : 571, 575, 576, 578, 608, 617, 728, 766, 767, 768, 790, 913, 992, 1106, 1598.
- NIGG (Serge), compositeur français, né en 1924 : 1131, 1171, 1180, 1183-1186, 1187.
- NIJNSKY (Vatslav), danseur et chorégraphe russe, 1890 † 1950 : 979, 981, 986.
- NIJNSKA (Bronislava), sœur du précédent, danseuse et chorégraphe, née en 1890 : 983.
- NIKISTCH (Arthur von), chef d'orchestre hongrois, 1855 † 1922 : 38, 791, 793, 1618.
- NIN (Joaquin), pianiste, compositeur et musicologue espagnol, 1879 † 1949 : 381, 1363, 1371.
- NIN-CULMELL (Joaquin), compositeur cubain, né en 1908 : 947, 1514.
- NINO, (Michel Veber, *dit*), auteur dramatique français, (né en 1896) : 1234.
- NOAILLES, duc d'AYEN (Louis de), maréchal de France, amateur de musique, 1713 † 1793 : 67.
- NOBLET (Lise), danseuse française, 1802 † 1852 : 745.
- NODIER (Charles), écrivain français, 1780 † 1844 : 749, 1487, 1550.
- NOHAIN (Jean), producteur français d'émissions radiophoniques, né en 1902 : 1492.
- NONNINI (Girolamo), mandoliniste et compositeur italien, XVIII^e siècle : 106.
- NONO (Luigi), compositeur italien, né en 1924 : 1174, 1279, 1390.
- NOONE (Jimmie), clarinetiste de jazz américain, 1895 † 1944 : 1077.
- NORDRAAK (Rikard), compositeur norvégien, 1842 † 1866 : 706.
- NORLIND (Tobias), musicologue suédois, 1879 † 1947 : 1589, 1628.
- NOTTEBOHM (Gustav), musicologue et compositeur allemand, 1817 † 1882 : 743.
- NOURRIT (Adolphe), chanteur français, 1802 † 1839 : 405, 418, 537.
- NOUVEL (V. F.), ami de Serge Prokofiev : 1026.
- NOVAK (Jan), compositeur tchèque, né en 1921 : 1342.
- NOVAK (Vitezslav), compositeur tchèque, 1870 † 1949 : 713, 714, 1341.
- NOVALIS (Friedrich von HARDENBERG, *dit*), poète et romancier allemand, 1772 † 1801 : 350, 451, 514, 578, 602.
- NOVELLO, maison d'éditions musicales, fondée à Londres par Vincent Novello (1781 † 1861) : 1561.
- NOVELLO (Clara), cantatrice anglaise, 1818 † 1908 : 512.
- NOVERRE (Jean-Georges), danseur et chorégraphe français, théoricien de la danse, 1727 † 1810 : 145, 148, 211, 738, 739.
- NUNES ROELES, compositeur espagnol, XIX^e siècle : 1356.
- OBEY (André), auteur dramatique français, né en 1892 : 1493.
- OCON (Eduardo), compositeur et folkloriste espagnol, 1834 † 1901 : 1352, 1356, 1363.
- EHLSCHLAEGEL (Franz Joseph), *en religion* : Père Johann LOHELIUS, organiste et compositeur tchèque, 1724 † 1788 : 143.
- ÖTTINGEN-WALLERSTEIN (comte Kraft-Ernst von), homme d'État allemand, 1748 † 1802 : 147.

- OFFENBACH (Jacques), compositeur français, d'origine allemande, 1819 † 1880 : 23, 754, 831, 1408, 1410, 1412, 1413, 1414, 1416.
- OGINSKI (comte Michal Kleofas), diplomate et compositeur polonais, 1765 † 1833 : 524.
- OLGIO (Giuseppe dall'), violoncelle italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 104.
- OLIVER (Joseph, « King »), cornettiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1885 † 1938 : 1079, 1080.
- OLIVIER (Sir Laurence), acteur anglais, metteur en scène et réalisateur de films, né en 1907 : 1518.
- OLLIVIER (Émile), homme politique français, gendre de F. Liszt, 1825 † 1913 : 556.
- OLMEDA (Federico), compositeur espagnol, 1865 † 1909 : 1351.
- OLSEN (Ravsing), compositeur danois, né en 1922 : 1208.
- OMBREDANE (André), psychologue français, né en 1898 : 1501.
- ONSLOW (Georges), compositeur français, 1784 † 1852 : 497.
- OPIENSKI (Henryk), musicologue et compositeur polonais, 1870 † 1942 : 1589, 1627.
- ORDÓÑEZ (Carlos de), violoniste et compositeur espagnol, 1734 † 1786 : 144.
- OREL (Alfred), musicologue autrichien, né en 1889 : 1572.
- ORFF (Carl), compositeur allemand, né en 1895 : 1289-1291, 1318, 1343, 1344.
- ORPHÉE, poète et musicien légendaire grec : 82.
- ORS (Eugenio d'), écrivain espagnol, 1882 † 1954 : 1584.
- ORTIGUE (Joseph d'), musicologue français, 1802 † 1866 : 843, 847, 849, 874, 1550, 1551, 1552, 1565-1566, 1606, 1609.
- ORY (Edward, « Kid »), tromboniste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1886 : 1077, 1084.
- OSSOVSKY (Alexandre), critique soviétique, né en 1871 : 1026.
- OSTRČIL (Otokar), chef d'orchestre et compositeur tchèque, 1879 † 1935 : 714.
- OSTROVSKY (Alexandre), auteur dramatique russe, 1823 † 1886 : 673.
- OSWALD (François), journaliste et auteur dramatique français, † 1894 : 1612.
- OTTENWALT (Anton), fonctionnaire autrichien, ami de F. Schubert, 1789 † 1845 : 339.
- OURDID (Cristobal), compositeur espagnol, 1825 † 1877 : 379, 1356.
- OULYBYCHEV (Alexandre), diplomate et musicographe russe, 1794 † 1858 : 199, 1604.
- OUSELEY (Sir Frederick Arthur Gore), compositeur anglais, 1825 † 1889 : 784.
- OVEJERO (Ignacio), organiste et compositeur espagnol, 1828 † 1889 : 379.
- OZANAM (Frédéric), écrivain français, 1813 † 1853 : 556.
- OZI (Étienne), bassoniste et compositeur français, 1754 † 1813 : 80.
- PABST (Georg Wilhelm), auteur et réalisateur de films allemand, né en 1895 : 1514.
- PACCARD (les), fondeurs de cloches français contemporains : 1474, 1475.
- PACIUS (Fredrik), compositeur finlandais, d'origine allemande, 1809 † 1891 : 704.
- PADEREWSKI (Ignacy), pianiste, compositeur et homme d'État polonais, 1860 † 1941 : 1337.
- PAER (Ferdinando), compositeur italien, 1771 † 1839 : 68, 390, 410, 427, 468.
- PAGANELLI (Giuseppe Antonio), compositeur italien, 1710 † 1765 : 147.
- PAGANINI (Niccolo), violoniste et compositeur italien, 1782 † 1840 : 98, 101, 405, 465-473, 508, 509, 536, 540, 544, 726, 746.
- PAGANINI (baron Achillio), fils du précédent, 1825 † 1895 : 469, 472.
- PAGIN (André-Noël), violoniste et compositeur français, 1721 † après 1785 : 62, 63, 66, 76.
- PAHISSA (Jaime), compositeur espagnol, né en 1880 : 1370.
- PAINLEVÉ (Jean), réalisateur français de films scientifiques et documentaires, né en 1902 : 1501.
- PAISIBLE (Louis-Henri), violoniste et compositeur français, 1745 † 1783 : 76.
- PAISIELLO (Giovanni), compositeur italien, 1741 † 1816 : 8, 23, 68, 112, 209, 376, 390, 426, 427, 431.
- PALAU (Manuel), compositeur espagnol, né en 1893 : 1373.
- PALESTRINA (Giovanni PIERLUIGI da), compositeur italien, 1525 † 1594 : 251, 558, 624, 804, 843, 849, 856, 916, 918, 922, 1152, 1355, 1562, 1563, 1566, 1585, 1595, 1610, 1611, 1617.
- PALOMINO (José), compositeur espagnol, 1750 ? † 1810 : 377.
- PANARD (Charles-François), vaudevilliste français, 1689 † 1765 : 29, 1481.

- PANIZZA (Giacomo), compositeur italien, 1804 † 1860 : 753.
- PANNAIN (Guido), musicologue, critique et compositeur italien, né en 1891 : 959, 960.
- PANSEON (Auguste), professeur et compositeur français, 1796 † 1859 : 850.
- PANUFNIK (Andrzej), chef d'orchestre et compositeur polonais, né en 1914 : 1337, 1394.
- PAPIN (Denis), physicien français, 1647 † 1714 ? : 760.
- PARADIES ou PARADIS (Maria Theresia), pianiste et compositrice autrichienne, 1759 † 1824 : 248.
- PARADISI ou PARADIES (Pietro Domenico), claviciniste et compositeur italien, 1707 † 1791 : 112, 161.
- PARÈS (Philippe), compositeur français, né en 1901 : 1511.
- PARINI (Giuseppe), poète et librettiste italien, 1729 † 1799 : 262, 264.
- PARIS (Gaston), médiéviste français, 1839 † 1903 : 1580.
- PARISH-ALVARS (Elias), harpiste, pianiste et compositeur anglais, 1808 † 1849 : 540.
- PARKER (Charlie, « Bird »), saxophoniste de jazz américain, 1920 † 1955 : 1084, 1085, 1086, 1087.
- PARRY (Sir Charles Hubert Hastings), compositeur et professeur anglais, 1848 † 1918 : 787-788.
- PASCAL (Blaise), écrivain et mathématicien français, 1623 † 1662 : 86, 1211.
- PASCAL (Claude), compositeur français, né en 1921 : 1260.
- PASQUINI (Bernardo), organiste, claviciniste et compositeur italien, 1637 † 1710 : 108, 112.
- PASTA (Giuditta, née Negri), cantatrice italienne, 1798 † 1865 : 405.
- PASTRONE (Giovanni), producteur et réalisateur de films italien, 1882 † 1959 : 1509.
- PATKO (Janos Kotsi), écrivain hongrois, XIX^e siècle : 703.
- PATRIS (Gérard), cinéaste français, né en 1931 : 1203.
- PATU (Claude-Pierre), auteur dramatique français, 1729 † 1757 : 38.
- PAUL (saint), apôtre chrétien, 10 ? † 64-67 ? : 727.
- PAUL I^{er}, empereur de Russie (1796), 1754 † 1801 : 745.
- PAUL « l'aérien », danseur français (c. 1810-1830) : 745.
- PAULIN (saint), évêque de Nole, poète latin, 353 † 431 : 1471.
- PAULMY (Antoine-René de VOYER d'ARGENSON, marquis de), diplomate et bibliophile français, 1722 † 1787 : 1560.
- PAVLOV (Ivan), physiologiste russe, 1849 † 1936 : 87.
- PAVLOVA (Anna), danseuse russe, 1882 † 1931 : 979.
- PAZ (Juan Carlos), compositeur argentin, né en 1897 : 1521.
- PEARSALL (Robert Lucas), compositeur anglais, 1795 † 1856 : 783.
- PÉCHARDE, ingénieur français contemporain : 1420.
- PEDRELL (Felipe), musicologue et compositeur espagnol, 1841 † 1922 : 383, 666, 667, 1347, 1348, 1350-1355, 1358, 1359, 1361, 1362, 1363, 1364, 1365, 1366, 1372.
- PEETERS (Flor), organiste et compositeur belge, né en 1903 : 1474.
- PÉGUY (Charles), écrivain français, 1873 † 1914 : 590, 613, 617.
- PÉLADAN (Joseph ou Joséphin, dit le Sâr), écrivain français, 1859 † 1918 : 967.
- PELINGU, compositeur albanais contemporain : 1331.
- PELISSIER (Marie), cantatrice française, 1707 † 1749 : 28.
- PELLETIER, financier français, XVIII^e siècle : 1480, 1481.
- PENDERECKI (Krzysztof), compositeur polonais, né en 1933 : 1338.
- PEPPING (Ernst), compositeur allemand, né en 1901 : 1285.
- PEPUSCH (John Christopher), compositeur anglais, d'origine allemande, 1667 † 1752 : 705.
- PERAGALLO (Mario), compositeur italien, né en 1910 : 1390, 1391.
- PEREZ (Manuel), cornettiste de jazz américain, né en 1879 : 1077.
- PEREZ CASAS (Bartolomé), clarinetiste, chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1873 † 1956 : 1368, 1369.
- PEREZ GASCÓN (Pascual), organiste et professeur espagnol, 1802 † 1864 : 383.
- PEREZ MARTINEZ (Vicente), chanteur et théoricien espagnol, seconde moitié du XVIII^e siècle : 383.
- PERGOLÈSE (Giovanni Battista PERGOLESÌ, ou), compositeur italien, 1710 † 1736 : 6, 7, 12, 28, 33, 34, 63, 66, 109, 112, 125, 168, 439, 988, 1004, 1010.
- PERI (Jacopo), compositeur italien, 1561 † 1633 : 163.
- PÉRICLÈS, homme d'État athénien, ~ 495 † ~ 429 : 577.
- PÉRILHOU (Albert), organiste et compositeur français, 1846 † 1936 : 846, 856.

PERNE (François-Louis), compositeur et musicologue français, 1772 † 1832 : 1561.

PEROSI (Père Lorenzo), compositeur italien, 1872 † 1956 : 1595.

PÉROTIN, compositeur et théoricien français, XII^e siècle : 1533.

PERRAULT (Charles), poète et conteur français, 1628 † 1703 : 935, 1599.

PERRIN (Émile), peintre et critique français, administrateur des théâtres nationaux, 1814 † 1885 : 768.

PERRINE, luthiste français, seconde moitié du XVII^e siècle : 70.

PÉROT (Jules), danseur et chorégraphe français, 1810 † 1892 : 745, 752, 753.

PERSUIS (Louis-Luc LOISEAU de), violoniste, chef d'orchestre et compositeur français, 1769 † 1819 : 745, 746.

PESCETTI (Giovanni Battista), claviciniste, organiste et compositeur italien, 1704 † 1766 ? : 112.

PESSARD (Émile), compositeur français, 1843 † 1917 : 928.

PETIPA (Lucien), danseur et chorégraphe français, 1815 † 1898 : 745, 754.

PETIPA (Marius), frère du précédent, danseur et chorégraphe, 1822 † 1910 : 745, 753, 762, 986.

PETIT et FRITSEN, fondeurs de cloches néerlandais contemporains : 1475.

PETIT (Pierre), compositeur et critique français, né en 1922 : 1254, 1260.

PETIT (Roland), danseur et chorégraphe français, né en 1924 : 1260.

PÉTRARQUE (Francesco PETRARCA ou), poète italien, 1304 † 1374 : 707.

PETRASSI (Goffredo), compositeur italien, né en 1904 : 1279, 1387, 1388-1389.

PETREJUS (Johannes), imprimeur-éditeur de musique allemand, † 1550 : 1561.

PETRINI (Franz), harpiste et compositeur allemand, 1744 † 1819 : 64.

PETRZELKA (Vilem), compositeur tchèque, né en 1889 : 714.

PEZAY (Alexandre MASSON, marquis de), littérateur français, 1741 † 1777 : 1481.

PFANNHAUSER (Karl), musicologue autrichien contemporain : 253.

PFEIFFER (Tobias), chanteur, hautboïste et pianiste allemand, seconde moitié du XVIII^e siècle : 299, 336.

PFITZNER (Hans), compositeur allemand, 1869 † 1949 : 463, 803-804, 805, 1283, 1296.

PHIDIAS, sculpteur grec, ~ 500 † après ~ 430 : 230.

PHILIDOR (DANICAN, *dits*), famille de musiciens français des XVII^e-XVIII^e siècles :
ANNE, chef d'orchestre et compositeur, 1681 † 1728 : 59-60, 74.
NICOLAS, cousin du précédent, hautboïste et violiste, 1699 † 1769 : 72.

FRANÇOIS-ANDRÉ, fils d'Anne, compositeur, 1726 † 1795 : 15, 18-19, 23, 24, 38, 42, 64, 1481, 1600.

PHILIPON DE LA MADELAINE (Louis), littérateur français, 1734 † 1818 : 1483, 1484.

PHILIPPE III, duc d'ORLÉANS, régent de France (1715), 1674 † 1723 : 1480.

PHILIPPOT (Michel), compositeur français, né en 1925 : 1186, 1197, 1200-1, 1448, 1451, 1453, 1454, 1620.

PIANTANIDA (Giovanni), violoniste et compositeur italien, 1705 † 1782 ? : 62, 100.

PIAVE (Francesco Maria), librettiste italien, 1810 † 1876 : 635, 641, 819.

PICASSO (Pablo), peintre espagnol, né en 1881 : 966, 980, 982, 983, 987, 988, 992, 1004, 1015.

PICCINNI (Nicola), compositeur italien, 1728 † 1800 : 8, 42, 44, 66, 376, 1486, 1600.

PICHA (Frantisek), compositeur tchèque, né en 1893 : 714.

PICHL (Vaclav), compositeur tchèque, 1741 † 1805 : 143, 144.

PICK-MANGIAGALLI (Riccardo), pianiste et compositeur italien, 1882 † 1949 : 1386.

PICOU (Alphonse), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain, 1878 † 1961 : 1077.

PIE VI (Gian Angelo BRASCHI), pape (1775), 1717 † 1799 : 738.

PIE IX (Giovanni Maria MASTAI FERRETTI), pape (1846), 1792 † 1878 : 535, 556.

PIE X (Giuseppe SARTEO), pape (1903), 1835 † 1914 : 251, 559.

PIE XII (Eugenio PACELLI), pape (1939), 1876 † 1958 : 251, 559.

PIERNÉ (Gabriel), compositeur français, 1863 † 1937 : 760-1, 770, 776, 777, 985.

PIERRE 1^{er} le Grand, empereur de Russie (1682), 1672 † 1725 : 702, 704.

PIERSON (Henry Hugh PEARSON

- ou Heinrich Hugo), compositeur anglais, établi en Allemagne, 1815 † 1873 : 783.
- PIFFET le Cadet, violoniste et compositeur français, milieu du XVIII^e siècle : 36.
- PIIS (Pierre-Augustin de), poète et chansonnier français, 1755 † 1831 : 1482, 1483, 1484, 1486.
- PILLAUDIN (Roger), écrivain français, né en 1927 : 1264, 1416.
- PILLET (Léon), littérateur et administrateur français, 1803 † 1868 : 572, 1609.
- PINCHERLE (Marc), musicologue français, né en 1888 : 1590, 1620.
- PINEL (François), luthiste et théoriste français, 1635 ? † 1709 ? : 70.
- PINELLI (Ettore), chef d'orchestre et compositeur italien, 1843 † 1915 : 547.
- PIPKOV (Lubomir), compositeur bulgare, né en 1904 : 1332.
- PIRON (Alexis), poète et auteur dramatique français, 1689 † 1773 : 10, 29, 1480, 1481, 1482.
- PIRRO (André), musicologue français, 1869 † 1943 : 84, 544, 664, 1557, 1565, 1579-1580, 1587, 1589, 1590.
- PIRROTTA (Nino), musicologue italien, né en 1908 : 1589, 1590.
- PISCATOR (Erwin), metteur en scène allemand, né en 1893 : 1277.
- PISENDEL (Johann Georg), violoniste et compositeur allemand, 1687 † 1755 : 129.
- PISTON (Walter), compositeur américain, né en 1894 : 1208, 1401, 1405.
- PITOËFF (Georges), acteur et metteur en scène français, d'origine russe, 1884 † 1939 : 1002.
- PITOËFF (Ludmilla), femme du précédent, actrice, 1895 † 1951 : 1002.
- PITONI (Giuseppe Ottavio), compositeur italien, 1657 † 1743 : 111.
- PITTALUGA (Gustavo), compositeur espagnol, né en 1906 : 1372.
- PIXIS (Johann Peter), pianiste et compositeur allemand, 1788 † 1874 : 537, 541.
- PIZZETTI (Ildebrando), compositeur italien, né en 1880 : 437, 438, 814, 821, 1378, 1379-1380, 1509.
- PLA (les frères), musiciens espagnols du XVIII^e siècle, José, et Juan († 1761), hautboistes et compositeurs : 381; Manuel, compositeur : 381.
- PLAMENAC (Dragan), musicologue américain, d'origine yougoslave, né en 1895 : 1589.
- PLANARD (Eugène de), auteur dramatique et librettiste français, 1784 † 1853 : 406, 419.
- PLANCHE (Gustave), essayiste et critique littéraire français, 1808 † 1857 : 1613.
- PLANCHÉ (James Robinson), auteur dramatique anglais, 1796 † 1880 : 398, 399.
- PLANTADE (Charles-Henri), compositeur français, 1764 † 1839 : 1486.
- PLANTÉ (Francis), pianiste français, 1839 † 1934 : 834.
- PLATON, philosophe grec, ~ 429 † ~ 347 : 972, 1245, 1598.
- PLATTI (Giovanni), instrumentiste, chanteur et compositeur italien, 1690 ? † 1763 : 112, 147, 148, 157, 161.
- PLEYEL (Ignace), compositeur autrichien, 1757 † 1831 : 67.
- PLUCHE (abbé Noël-Antoine), littérateur et naturaliste français, 1688 † 1761 : 88.
- PLÜMICKE (Karl Martin), auteur dramatique allemand, 1749 † 1833 : 226.
- PLUTARQUE (le pseudo-), auteur grec d'un traité de musique, II^e siècle : 1556.
- PODSTATSKY (comte Leopold Anton von), recteur de l'Université d'Olmütz, hôte de L. et W. A. Mozart : 203.
- POE (Edgar), poète et écrivain américain, 1809 † 1849 : 923, 929, 930, 1215.
- POHL (Carl Ferdinand), musicologue allemand, 1819 † 1887 : 176, 1569.
- POHL (Richard), critique allemand, 1826 † 1896 : 561.
- POINSINET de SIVRY (Louis), poète et auteur dramatique français, 1733 † 1804 : 19.
- POIRET (Paul), couturier et mécène français, 1879 † 1944 : 1415.
- POLIDORI (Giovanni ou John), médecin et littérateur anglais, d'origine italienne, 1795 † 1821 : 399.
- POLIGNAC (Winaretta SINGER, princesse Edmond de), mécène, 1865 † 1943 : 999.
- POLLEDRO (Giovanni Battista), violoniste et compositeur italien, 1781 † 1853 : 101.
- POLLINI (Francesco), compositeur italien, 1762 † 1846 : 144, 540, 626.
- POMERANTSEV (J. N.), pianiste russe, premier maître de S. Prokofiev : 1025.
- POMPADOUR (Jeanne-Antoinette Poisson, marquise de), favorite

- de Louis XV, 1721 † 1764 : 32, 61.
- PONCE (Manuel), compositeur mexicain, 1886 † 1948 : 1360.
- PONCHIELLI (Amilcare), compositeur italien, 1834 † 1886 : 1516.
- PONCHON (Raoul), poète français, 1848 † 1937 : 1491.
- PONS (José), compositeur espagnol, 1768 † 1818 : 382.
- PONSARD (René), chansonnier français, XIX^e siècle : 1489.
- POPOVICI (D.), compositeur roumain contemporain : 1335.
- PORPORA (Nicola), compositeur italien, 1686 † 1768 : 144, 150, 168.
- PORTELANCE (François de), auteur dramatique français, 1732 † 1821 : 38.
- PORTER (Cole), compositeur américain, né en 1891 : 1518.
- POTIER (Dom Joseph), musicologue français, 1835 † 1923 : 1567.
- POTTER (Cipriani), pianiste, chef d'orchestre et compositeur anglais, 1792 † 1871 : 784.
- POTTIER (Eugène), chansonnier et homme politique français, 1816 † 1887 : 1489.
- POUCHKINE (Alexandre), poète et romancier russe, 1799 † 1837 : 673, 675, 676, 692, 993, 1005.
- POUGIN (Arthur), musicographe français, 1834 † 1921 : 1567, 1612.
- POULENC (Francis), compositeur français, 1899 † 1963 : 909, 982, 989, 1103, 1105, 1114, 1127, 1132-1139, 1211, 1222, 1257, 1259, 1260, 1261, 1265, 1492.
- POUND (Ezra), poète américain, né en 1885 : 1313.
- POURTALÈS (Albert de), diplomate allemand, 1812 † 1861 : 574.
- POUSSEUR (Henri), compositeur belge, né en 1929 : 1279, 1466.
- POUTIGNAC de VILLARS, chansonnier français (c. 1825) : 1486.
- POWELL (Bud, « Earl »), pianiste de jazz américain, né en 1924 : 1088.
- PRADEL (Eugène COURTRAY de), poète français, 1784 † 1857 : 1486.
- PRADHER, (Louis-Barthélémy PRADÈRE, ou), pianiste, compositeur et professeur français, 1781 † 1843 : 1563.
- PREGES (Leo), compositeur français, né en 1907 : 1208.
- PREISSOVA (Gabriela), femme de lettres tchèque, 1862 † 1946 : 712.
- PRÉJEAN (Albert), acteur français, né en 1898 : 1514.
- PREMYSL, dynastie de rois de Bohême (1198-1306) : 707.
- PRÉVERT (Jacques), poète français, né en 1900 : 1492.
- PRÉVOST (abbé Antoine-François), romancier français, 1697 † 1763 : 772.
- PRICE (Percival), carillonneur canadien contemporain : 1474.
- PRIE (Jeanne-Agnès BERTHELOT de PLÉNEUF, marquise de), favorite du duc de Bourbon, 1698 † 1727 : 68.
- PRIETO (Maria Teresa), compositrice espagnole contemporaine : 1372.
- PRIMROSE (Sir William), altiste britannique, né en 1904 : 1397, 1398.
- PRINTZ (Caspar), théoricien et compositeur allemand, 1641 † 1717 : 1558.
- PRIOR (Claude), compositeur français, né en 1918 : 1171, 1186.
- PRIORA (la), danseuse italienne (c. 1850) : 753.
- PRITCHARD (George), missionnaire et consul anglais, 1796 † 1883 : 418.
- PRITCHARD (Thomas Cuthbertson Leithheard), organiste, musicographe et professeur britannique, 1885 † 1960 : 366.
- PRIVAS (Xavier), chansonnier français, 1863 † 1927 : 1492.
- PROD'HOMME (Jacques-Gabriel), musicologue et critique français, 1871 † 1956 : 1585, 1586, 1619.
- PROKOFIEV (Serge), compositeur soviétique, 1891 † 1953 : 473, 567, 694, 696, 697, 744, 982, 988, 989, 1023-1034, 1106, 1325, 1326, 1327, 1329, 1342, 1343, 1505, 1514, 1515, 1542, 1598.
- PROKOFIEVA (Maria, née Jitkova), mère du précédent, 1855 † 1924 : 1024, 1026, 1030.
- PROMNITZ (comte Erdmann von), protecteur de Telemann (c. 1705) : 122, 1558.
- PROUST (Marcel), écrivain français, 1871 † 1922 : 1610.
- PROVENZALE (Francesco), compositeur italien, 1627? † 1704 : 109.
- PROVESTI (Ferdinando), compositeur italien, 1765 † 1833 : 625.
- PRUNIÈRES (Henry), musicologue français, 1886 † 1942 : 108, 1378, 1579, 1619.
- PSCHORR, famille de brasseurs munochois : 798.
- PUCCHINI (Giacomo), compositeur italien, 1858 † 1924 : 776, 812-827, 1256, 1280, 1312, 1376, 1382.
- PUCHBERG (Michael), négociant viennois, ami de W. A. Mozart : 221, 240.
- PUGNANI (Gaetano), violoniste, chef

- d'orchestre et compositeur italien, 1731 † 1798 : 63, 76, 100, 101.
- PUGNI (Cesare), compositeur italien, 1805 † 1870 : 752, 753, 754.
- PUGNO (Raoul), organiste, pianiste et compositeur français, 1852 † 1914 : 759, 760, 857.
- PUJOL (Juan Bautista), pianiste espagnol, 1835 † 1898 : 1354.
- PUNTO (Giovanni), voir : STICH (Jan Vaclav).
- PURCELL (Henry), compositeur anglais, 1658 † 1695 : 175, 334, 399, 1398.
- PUVIS DE CHAVANNES (Pierre), peintre français, 1824 † 1898 : 912, 987.
- PYTHAGORE, philosophe et mathématicien grec, ~ 585 ? † ~ 500 ? : 1560.
- QUANTZ (Johann Joachim), flûtiste, compositeur et théoricien allemand, 1697 † 1773 : 60, 101, 132, 133, 150, 152, 447.
- QUENEAU (Raymond), écrivain français, né en 1903 : 1416, 1493.
- QUENTIN le Jeune (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur français, première moitié du XVIII^e siècle : 74.
- QUERALT (Francisco), compositeur espagnol, 1740 † 1825 : 382.
- QUÉRARD (Joseph-Marie), bibliographe français, 1797 † 1865 : 1600.
- QUEROL GAVALDA (Miguel), compositeur et musicologue espagnol, né en 1912 : 1373, 1589.
- QUINAULT (Philippe), poète et auteur dramatique français, 1635 † 1688 : 44.
- QUINCEY, voir : DE QUINCEY.
- RABAUD (Henri), compositeur français, 1873 † 1949 : 1509.
- RABBE (Alphonse), éditeur et biographe français, 1786 † 1829 : 1604.
- RABELAIS (François), écrivain français, 1494 † 1553 : 832, 1585.
- RACHMANINOV (Sergueï), pianiste et compositeur russe, 1873 † 1943 : 466, 473, 695, 1326, 1507, 1508.
- RACINE (Jean), poète dramatique français, 1639 † 1699 : 31, 42, 88, 117, 265, 403.
- RACZ (Aladar), joueur de cymbalum hongrois, 1886 † 1958 : 1340.
- RADET (Jean-Baptiste), auteur dramatique français, 1751 † 1830 : 1483.
- RADICATI (Felice), violoniste et compositeur italien, 1778 † 1820 : 101.
- RADICIOTTI (Giuseppe), musicologue italien, 1858 † 1931 : 1589.
- RAFF (Joachim), compositeur allemand, 1822 † 1882 : 563, 1358.
- RAGUENET (abbé François), historien français, 1660 ? † 1722 ? : 27, 32, 88, 89, 1559.
- RAINER, famille de danseurs tyroliens, (c. 1830) : 749.
- RAINEY (Gertrude, « Ma »), chanteuse de blues américaine, 1886 † 1939 : 1079.
- RAINIER (Priaulx), compositrice sud-africaine, née en 1903 : 1399.
- RAMANN (Lina), professeur et musicographe allemande, 1833 † 1912 : 538.
- RAMEAU (Jean), chansonnier, poète et romancier français, 1859 † 1942 : 1491.
- RAMEAU (Jean-Philippe), compositeur français, 1683 † 1764 : 12, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37-38, 39, 41, 45, 52, 61, 63, 75, 88, 90, 151, 160, 245, 262, 277, 395, 404, 477, 478, 701, 732, 768, 834, 863, 867, 868, 909, 931, 947, 955, 956, 1143, 1201, 1240, 1289, 1418, 1419, 1449, 1478, 1480, 1561, 1571, 1574, 1583, 1587, 1599, 1600.
- RAMUZ (Charles-Ferdinand), écrivain suisse, de langue française, 1878 † 1947 : 992, 999-1000, 1003.
- RANEY (James Elbert, « Jimmy »), guitariste de jazz américain, né en 1927 : 1088.
- RANKI (György), compositeur hongrois, né en 1907 : 1340.
- RANKL (Karl), chef d'orchestre et compositeur anglais, d'origine autrichienne, né en 1898 : 1397.
- RAPHAEL (Günter), compositeur allemand, né en 1903 : 1344.
- RAPHAEL (Raffaello SANZIO), peintre italien, 1483 † 1520 : 199, 541, 1326.
- RATHAUS (Karol), compositeur polonais, 1895 † 1954 : 1286.
- RAUGEL (Félix), chef d'orchestre et musicologue français, né en 1881 : 1587.
- RAUPACH (Hermann Friedrich), chef d'orchestre et compositeur allemand, 1728 † 1778 : 245.
- RAUZZINI (Venanzio), chanteur italien, 1746 † 1810 : 147.
- RAVEL (Maurice), compositeur français, 1875 † 1937 : 462, 466, 477, 484, 490, 541, 566, 567, 672, 686, 706, 734, 736, 744, 832, 839, 853, 856, 861, 875, 877, 878, 909, 913, 916, 917, 918, 927-940, 947, 949,

- 958, 965, 970, 974, 981, 986, 987, 988, 989, 990, 994, 997, 1089, 1106, 1116, 1134, 1137, 1150, 1230, 1237, 1239, 1248, 1255, 1259, 1288, 1304, 1337, 1361, 1365, 1404, 1411, 1514, 1533, 1615, 1618, 1620, 1627.
- RAZUMOWSKY (prince Andreï), diplomate russe, protecteur de Beethoven, 1752 † 1836 : 336.
- RAWSTHORNE (Alan), compositeur anglais, né en 1905 : 1399.
- RÉAU (Louis), historien d'art français, 1881 † 1961 : 1585.
- REBEL (Jean-Ferry), chef d'orchestre et compositeur français, 1666 † 1747 : 60, 61, 64, 73, 74, 168, 868.
- REBER (Henri), compositeur et professeur français, 1807 † 1880 : 753, 771, 928, 1364.
- RECIO (Marie-Geneviève MARTIN, dite), cantatrice française, seconde femme d'H. Berlioz, 1814 † 1862 : 1608.
- REDON (Odilon), peintre français, 1840 † 1916 : 930.
- REED (Carol), réalisateur de films anglais, né en 1906 : 1518.
- REESE (Gustave), musicologue américain, né en 1899 : 1589.
- REESER (Eduard), musicologue néerlandais, né en 1908 : 1589.
- REGER (Max), compositeur allemand, 1873 † 1916 : 463, 558, 567, 808-810, 1027, 1281, 1284, 1303, 1317, 1595.
- REGNART (Jacobus), compositeur hollandais, 1531 ? † 1599 : 708.
- REHAK (Frank), tromboniste de jazz américain contemporain : 1088.
- REICHA (Josef), violoncelliste et compositeur tchèque, 1746 † 1795 : 148.
- REICHA (Antonin), neveu du précédent, théoricien professeur et compositeur, naturalisé Français, 1770 † 1836 : 149, 384, 494, 538, 542, 703, 714, 847, 850, 1563, 1566.
- REICHARDT (Johann Friedrich), compositeur et musicographe allemand, 1752 † 1814 : 44, 149, 151, 152, 343, 391, 447, 1621.
- REINACH (Jules), librettiste français (c. 1875) : 756.
- REINECKE (Carl), pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1824 † 1910 : 1359.
- REINHARDT (Jean-Baptiste, " Django "), guitariste de jazz français, 1910 † 1953 : 1088.
- REINTHALER (Karl Martin), chef d'orchestre et compositeur allemand, 1822 † 1896 : 1625.
- REISENAUER (Alfred), pianiste allemand, 1863 † 1907 : 547.
- REISSIGER (Carl Gotthelb), chef d'orchestre et compositeur allemand, 1798 † 1859 : 572.
- REIZENSTEIN (Franz), pianiste et compositeur anglais, d'origine allemande, né en 1911 : 1394.
- RELLSTAB (Johann Karl Friedrich), critique et compositeur allemand, 1759 † 1813 : 1623.
- RELLSTAB (Heinrich Friedrich Ludwig), fils du précédent, critique et romancier, 1799 † 1860 : 1623.
- REMACHA (Fernando), compositeur espagnol, né en 1898 : 1373.
- REMEYNI (Eduard HOFFMANN, dit), violoniste hongrois, 1830 † 1898 : 556, 721.
- RÉMOND DE SAINT-MARD (Toussaint), poète et critique littéraire français, 1682 † 1757 : 28.
- RENARD (Jules), écrivain français, 1864 † 1910 : 933, 934.
- RENAUD (Madeleine), actrice française, née en 1903 : 1457.
- RENOIR (Auguste), peintre français, 1841 † 1919 : 837, 944, 990.
- RENOIR (Jean), fils du précédent, auteur et réalisateur de films, né en 1894 : 1507, 1512, 1513, 1516.
- RESNAIS (Alain), auteur et réalisateur de films français, né en 1922 : 1502.
- RESPIGHI (Ottorino), compositeur italien, 1879 † 1936 : 567, 1004, 1382, 1383-1384.
- REUTTER (Hermann), compositeur allemand, né en 1900 : 1279, 1284.
- REUTTER (Johann Georg), compositeur autrichien, 1708 † 1772 : 143, 145.
- REVERDY (Pierre), poète français, 1889 † 1960 : 980, 1137.
- REY (Jean-Baptiste), chef d'orchestre, professeur et compositeur français, 1734 † 1810 : 65, 1563.
- REYER (Ernest REY, dit), compositeur français, 1823 † 1909 : 422, 754, 757, 770-771, 1606, 1613.
- REZAC (Ivan), compositeur tchèque, né en 1924 : 1343.
- REZZONICO (Giovanni Abbondio), sénateur romain, fin XVIII^e siècle : 738.
- RIANO (Juan Facundo), administrateur et musicographe espagnol, 1828 † 1901 : 1353.
- RIBEMONT-DESSAIGNES (Georges), poète et essayiste français, né en 1882 : 715.
- RICHARD 1^{er} Cœur de Lion, roi d'Angleterre (1189), 1157 † 1199 : 22.

- RICHAULT (Charles-Simon), éditeur de musique français, 1780 † 1866 : 289.
 RICHEPIN (Jean), poète et auteur dramatique français, 1849 † 1926 : 1491.
 RICHTER (Ernst Friedrich), compositeur et théoricien allemand, 1808 † 1879 : 1364.
 RICHTER (Hans), chef d'orchestre hongrois, 1843 † 1916 : 576, 791.
 RICHTER (Frantisek ou Franz Xaver), compositeur tchèque, 1709 † 1789 : 142, 171.
 RICHTER (Jean Paul), romancier allemand, 1763 † 1825 : 506, 507, 578, 723, 1391, 1623.
 RICORDI, maison d'éditions musicales fondée à Milan en 1808 par Giovanni Ricordi (1785 † 1853) : 444, 626, 637.
 RICORDI (Giulio), petit-fils du précédent, écrivain, journaliste et compositeur, 1840 † 1912 : 637.
 RIEMANN (Hugo), musicologue allemand, 1849 † 1919 : 155, 744, 1553, 1554, 1555, 1570, 1571, 1572, 1582, 1583, 1590, 1595.
 RIEPEL (Joseph), théoricien et compositeur autrichien, 1709 † 1782 : 147.
 RIES (Franz Anton), violoniste allemand, maître et ami de Beethoven, 1755 † 1846 : 740.
 RIETI (Vittorio), compositeur américain, d'origine italienne, né en 1898 : 989, 1386, 1492.
 RIGEL (Heinrich RIEGEL ou Henri), pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, établi en France, 1741 † 1799 : 66, 67, 162.
 RIHOCKY, critique tchèque (c. 1880) : 1627.
 RILKE (Rainer Maria), poète autrichien, 1875 † 1926 : 1144, 1145, 1281.
 RIMBAUD (Arthur), poète français, 1854 † 1891 : 965, 1124.
 RIMSKY-KORSAKOV (Nikolaï), compositeur russe, 1844 † 1908 : 490, 567, 663, 668, 669, 676, 677, 679, 680, 684-686, 688, 689, 690, 693, 694, 695, 696, 777, 915, 928, 981, 985, 986, 993, 994, 997, 1025, 1033, 1325, 1326, 1329, 1384, 1628.
 RINALDO da CAPUA, compositeur italien, 1700 ? † 1770 : 6.
 RITORNI (Carlo), littérateur italien, 1786 † 1860 : 741, 743.
 RITTER (Alexander), compositeur allemand, 1833 † 1896 : 560.
 RIVAS (Angel de SAAVEDRA, duc de), écrivain et homme d'État espagnol, 1791 † 1865 : 1369.
 RIVIER (Jean), compositeur français, né en 1896 : 1211-1214, 1252, 1254, 1268, 1411.
 ROACH (Maxwell, « Max »), batteur de jazz américain, né en 1925 : 1086.
 ROALDÈS (Thérèse), harpiste française, professeur au Conservatoire de Madrid (c. 1840) : 380.
 ROBICHAUX (John), chef d'orchestre de jazz américain (c. 1895-1923) : 1077.
 ROBINEAU (Alexandre), violoniste et compositeur français, 1747 † 1828 : 76.
 ROBINSON (Edward), critique américain (c. 1930) : 1627.
 ROCCA (Ludovico), compositeur italien, né en 1895 : 1386.
 ROCHLITZ (Johann Friedrich), musicographe, critique et librettiste allemand, 1769 † 1842 : 252, 259, 1621, 1622.
 ROCHON de CHABANNES (Marc-Antoine-Jacques), auteur dramatique français, 1730 † 1800 : 1481.
 RODE (Pierre), violoniste et compositeur français, 1774 † 1830 : 68, 69, 77, 101, 282.
 RODGERS (Richard), compositeur américain, né en 1902 : 1518.
 RODGERS (Shorty), trompettiste de jazz, né en 1924 : 1521.
 RODOLPHE II, roi de Hongrie (1572), roi de Bohême (1575), empereur romain germanique (1576), 1522 † 1612, : 708.
 RODOLPHE de HABSBURG, archiduc d'Autriche, cardinal-archevêque d'Olmütz, protecteur de Beethoven, 1788 † 1831 : 337.
 RODOLPHE (Jean-Joseph RUDOLPH, ou), corniste, violoniste et compositeur français, 1730 † 1812 : 42.
 RODRIGO (Joaquin), compositeur espagnol, né en 1902 : 947, 1373.
 RODRIGO (Maria), compositrice espagnole, née en 1888 : 1373.
 RODRIGUEZ (Père Felipe), compositeur espagnol, 1759 † 1814 : 381.
 RODRIGUEZ (Père Vicente), compositeur espagnol, † 1761 : 381.
 RODRIGUEZ de HITA (Antonio), compositeur et théoricien espagnol, 1724 † 1787 : 377, 382, 383.
 RODRIGUEZ de LEDESMA (Mariano), compositeur espagnol, 1779 † 1848 : 380, 383.
 ROELLIG (Carl Leopold), compositeur autrichien, 1735 ? † 1804 : 145.
 ROERICH (Nikolaï), peintre russe, 1874 † 1947 : 979.

ROGEL (José), compositeur espagnol, 1829 † 1901 : 379.

ROGER (Gustave-Hippolyte), chanteur français, 1815 † 1879 : 405.

ROGER (Victor), compositeur et critique français, 1853 † 1903 : 1619.

ROGET (Henriette PUIG-), pianiste, organiste et compositrice française, née en 1910 : 1218.

ROKSETH (Yvonne, née Rihouet), compositrice et musicologue française, 1890 † 1948 : 1587.

ROKYCAN (Jan de), prêtre tchèque, réformateur de l'Eglise utraquiste, 1395 ? † 1471 : 707.

ROLAND-MANUEL (Alexis), compositeur et esthéticien français, né en 1891 : 201, 270, 953, 954, 956, 959, 1096, 1102, 1126, 1222, 1223, 1238, 1239, 1254, 1261, 1410, 1411, 1496, 1499, 1512, 1516, 1533, 1588, 1620.

ROLLA (Alessandro), violoniste, altiste et compositeur italien, 1757 † 1841 : 101, 626.

ROLLAND (Romain), écrivain et musicologue français, 1866 † 1944 : 124, 1564, 1574, 1578-1579, 1582, 1587, 1593, 1595, 1596, 1613, 1625.

ROLLINAT (Maurice), poète français, 1846 † 1903 : 1491.

ROLLINS (Theodore, « Sonny »), saxophoniste de jazz américain, né en 1929 : 1087, 1088.

ROMAGNESI (Henri), compositeur français, 1781 † 1850 : 1486.

ROMANI (Felice), librettiste italien, 1788 † 1865 : 436, 442.

ROMERO de AVILA (Jeronimo), théoricien espagnol, † 1779 : 383.

RONARD (Pierre de), poète français, 1524 † 1585 : 1111, 1478, 1585.

ROPARTZ (Guy), compositeur français, 1864 † 1955 : 897, 898, 899, 901, 1616.

ROQUETTE (Otto), poète et écrivain allemand, 1824 † 1896 : 555.

ROSA (Carl ROSE, ou), violoniste et imprésario allemand, 1842 † 1889 : 785.

ROSA (Salvator), peintre et poète italien, 1615 † 1673 : 753.

ROSALES (Antonio), compositeur espagnol, milieu du XVIII^e siècle : 377.

ROSEBAUD (Hans), chef d'orchestre autrichien, 1895 † 1963 : 1297.

ROSEINGRAVE (Thomas), organiste et compositeur anglais, 1690 † 1766 : 157.

ROSELL (Juan), compositeur espagnol, † 1780 : 382.

ROSENMÜLLER (Johann), compositeur allemand, 1619 ? † 1684 : 121, 174.

ROSENTHAL (Manuel), chef d'orchestre et compositeur français, né en 1904 : 1211, 1239, 1265, 1411.

ROSER von REITER (Franz de Paula), compositeur autrichien, 1779 † 1830 : 745.

ROSETTI (Francesco Antonio), voir : RESLER (Frantisek Antonin).

ROSSETTI (Dante Gabriel), peintre et poète anglais, 1828 † 1882 : 914.

ROSSI (Luigi), compositeur italien, 1598 † 1653 : 58.

ROSSINI (Gioacchino), compositeur italien, 1792 † 1868 : 69, 120, 199, 230, 305, 379, 407, 410-412, 413, 414, 417, 422, 425, 426, 428-435, 436, 439, 440, 444, 445, 469, 471, 478, 481, 501, 523, 564, 579, 631, 639, 650, 739, 782, 841, 842, 873, 1004, 1005, 1505, 1605, 1606, 1607, 1612.

ROSSLER ou RESLER (Frantisek Antonin ou Franz Anton), compositeur tchèque, 1746 ou 1750 † 1792 : 147, 149.

ROSTAND (Alexis), banquier et critique français, 1844 † 1919 : 1612.

ROSTAND (Claude), critique et musicographe français, né en 1912 : 1620.

ROSTAND (Edmond), poète et auteur dramatique français, 1868 † 1918 : 695.

ROSA (Miklos), compositeur américain, d'origine hongroise, né en 1907 : 1499.

ROTA (Nino), compositeur italien, né en 1911 : 1390.

ROTTIERS (Jef), carillonneur belge contemporain : 1474.

ROUAULT (Georges), peintre français, 1871 † 1958 : 835, 982, 983.

ROUCHÉ (Jacques), directeur de théâtre français, 1862 † 1957 : 950, 983, 1411.

ROUGET (Gilbert), ethnomusicologue français, né en 1916 : 1588, 1620.

ROUJON (Henry), administrateur et critique français, 1853 † 1914 : 1408.

ROULEAU (Raymond), acteur et metteur en scène français, né en 1904 : 1259.

ROQUIER (Georges), réalisateur de films français, né en 1909 : 1518.

ROUSSEAU (J.), chanteur français, 1761 † 1800 : 67.

ROUSSEAU (Jean-Jacques), écrivain et philosophe français, 1712

- † 1778 : 14, 15, 16, 30-31, 34-36, 37, 43, 50, 88, 117, 378, 477, 664, 1550, 1551, 1566, 1599.
- ROUSSEL (Albert), compositeur français, 1869 † 1937 : 715, 736, 856, 905, 949-963, 974, 990, 1237, 1242, 1248, 1317, 1411.
- ROUSSEL (Blanche, *née* Preisach), femme du précédent, 1880 † 1962 : 949.
- ROVANI (Giuseppe), romancier italien, 1818 † 1874 : 738.
- ROVANTINI (Franz), violoniste allemand, cousin de L. van Beethoven, † 1781 : 299, 336.
- ROVETTA (Gerolamo), romancier italien, 1851 † 1910 : 814.
- ROWBOTHAM (John Frederick), musicologue anglais, 1854 † 1925 : 1571.
- ROY (Claude), écrivain français, né en 1915 : 1448, 1493.
- ROYER (Pancrace), claveciniste, chef d'orchestre et compositeur français, 1705 † 1755 : 62, 63.
- ROZE (abbé Nicolas), compositeur et théoricien français, 1745 † 1819 : 65.
- RUAAULT, bassoniste français, XVIII^e siècle : 62.
- RUBBRA (Edmund), compositeur anglais, né en 1901 : 1394, 1398, 1400.
- RUBENS (Paul), peintre flamand, 1577 † 1640 : 661.
- RUBINI (Giovanni Battista), chanteur italien, 1794 † 1854 : 405, 415.
- RUBINSTEIN (Anton), pianiste, chef d'orchestre et compositeur russe, 1829 † 1894 : 678, 695, 1024, 1025.
- RUBINSTEIN (Arthur), pianiste américain, d'origine polonaise, né en 1886 : 1366.
- RUBINSTEIN (Ida), danseuse et mécène russe, † 1960 : 1009, 1014.
- RÜCKERT (Friedrich), poète et orientaliste allemand, 1788 † 1866 : 350, 463, 514.
- RUEDA (Lope de), auteur comique espagnol, 1510 ? † 1565 : 642.
- RUFER (Josef), théoricien et critique autrichien, né en 1893 : 1313.
- RUGGI (Filippo), flûtiste et compositeur italien, milieu du XVIII^e siècle : 106-107.
- RUGGLES (Carl), compositeur américain, né en 1876 : 1401.
- RUMMEL (Franz), pianiste allemand, 1853 † 1901 : 1359.
- RUNEBERG (Johan Ludvig), poète finlandais de langues suédoise et finnoise, 1804 † 1877 : 704.
- RUPPRECHT (Stephan), compositeur autrichien, fin du XVIII^e siècle : 343.
- RUSSOLO (Luigi), peintre italien, 1885 † 1947 : 1188, 1191.
- RUST (Friedrich Wilhelm), violoniste et compositeur allemand, 1739 † 1796 : 132, 149, 300.
- RUTINI (Giovanni Maria), compositeur italien, 1723 † 1797 : 113, 161.
- RUTTMANN (Walter), réalisateur de films allemand, 1887 † 1941 : 1513.
- RUZITSKA (Jozsef), chef d'orchestre et compositeur hongrois, 1774 † 1824 : 703.
- RYBA (Jan Jakub), compositeur tchèque, 1765 † 1815 : 142.
- SABANEV (Léonide), compositeur et musicologue soviétique, né en 1881 : 1628.
- SABINIEN, pape (604), † 606 : 1471.
- SACCHINI (Antonio), compositeur italien, 1730 † 1786 : 66, 136, 147, 376.
- SACHER (Paul), chef d'orchestre suisse, né en 1906 : 1017, 1317.
- SACHS (Curt), ethnomusicologue américain, 1881 † 1959 : 1555-1556, 1585.
- SADOUL (Georges), journaliste français, historien du cinéma, né en 1904 : 1509.
- SAINT-AUBIN (Jeanne-Thérèse, *née* Goermans, dame de), claveciniste et harpiste française, 1727 ? : 81.
- SAINT-CRICQ (Caroline de), comtesse d'ARTIGAU, élève et amie de F. Liszt, 1812 † 1872 : 562.
- SAINTE-COLOMBE (... de), violiste français, seconde moitié du XVII^e siècle : 58, 70.
- SAINTE-BEUVE (Charles-Augustin), écrivain et critique littéraire français, 1804 † 1869 : 833, 1594.
- SAINTE-PALAYE (Jean-Baptiste de LACURNE de), philologue français, 1697 † 1781 : 1560.
- SAINT-ÈVREMOND (Charles de), écrivain français, 1610 † 1703 : 27, 86, 88.
- SAINT-EXUPÉRY (Antoine de), écrivain français, 1900 † 1944 : 266, 1260, 1388.
- SAINT-FOIX (Georges de), musicologue français, 1874 † 1954 : 161, 168, 169, 170, 200, 259, 708, 1585, 1586, 1590.
- SAINT-GEORGES (Henri VERNON de), auteur dramatique et librettiste français, 1801 † 1875 : 406.
- SAINT-GEORGES (Joseph BOULOGNE, chevalier de), violoniste et compositeur français, 1739 ? † 1799 : 67.
- SAINT-LÉON (Arthur MICHEL, *dit*), danseur, chorégraphe et violoniste français, 1815 † 1870 : 745, 754.

SAINT-SAËNS (Camille), compositeur français, 1835 † 1921 : 289, 291, 535, 559, 567, 732-736, 752, 763, 769, 777, 842, 844, 846, 847, 850, 854, 855, 858, 859, 860, 864, 885, 888, 890, 892, 927, 931, 937, 944, 1123, 1509, 1513, 1594, 1619.

SAINT-SEVIN, voir : L'ABBÉ.

SAINT-VICTOR (Paul de), littérateur et critique français, 1825 † 1881 : 1612.

SALAZAR (Adolfo), musicologue et compositeur espagnol, 1890 † 1958 : 1364, 1628.

SALDONI (Baltasar), compositeur espagnol, théoricien et historien de la musique, 1807 † 1889 : 379, 383, 1353.

SALIERI (Antonio), compositeur italien, 1750 † 1825 : 44, 67, 102, 300, 336, 413, 538, 748, 1590, 1608.

SALIS (Rodolphe), chansonnier français, 1852 † 1897 : 1491.

SALLANTIN (Nicolas), hautboïste français, XVIII^e siècle : 36.

SALLÉ, membre du *Caveau* en 1733 : 1480.

SALMON (André), poète français, né en 1881 : 980.

SALOMON (Johann Peter), violoniste, compositeur et impresario allemand, établi en Angleterre, 1745 † 1815 : 191.

SALVAYRE (Gaston), compositeur français, 1847 † 1916 : 756.

SAMAIN (Albert), poète français, 1858 † 1900 : 1491.

SAMAZEUILH (Gustave), musicographe et compositeur français, né en 1877 : 905, 942, 1619.

SAMBETH (Père Heinrich Maria), musicologue allemand (c. 1925) : 559.

SAMMARTINI (Giuseppe), hautboïste et compositeur italien, 1693? † 1750 : 107, 1591.

SAMMARTINI (Giovanni Battista), frère du précédent, organiste et compositeur, 1698 † 1775 : 40, 107, 136, 146, 160, 161, 166, 167, 168, 1591.

SAMPER (Baltasar), chef d'orchestre, compositeur et folkloriste espagnol, né en 1888 : 1372.

SANBORN (Pitts), critique américain, 1879 † 1941 : 1627.

SANCHEZ LAMADRID (Ventura), compositeur espagnol (c. 1840) : 379.

SAND (Aurore, née Dupin, baronne DU DEVANT, dite George), romancière française, 1804 † 1876 : 530, 665, 1610.

SANDBERGER (Adolf), musicologue allemand, 1864 † 1943 : 1574.

SANGALLI (Rita), danseuse italienne, 1850 † 1909 : 755.

SAN JUAN (Pedro), chef d'orchestre et compositeur espagnol, né en 1887 : 1372.

SANTA CROCE (princesse de), nièce de Pie VI : 738.

SANTA CRUZ WILSON (Domingo), compositeur chilien, né en 1899 : 1369.

SANY (Théo de), carillonneur bruxellois (c. 1650) : 1473.

SANZ de la MAZA (Regino), guitariste et critique espagnol, né en 1896 : 1373.

SARASATE (Pablo de), violoniste et compositeur espagnol, 1844 † 1908 : 381, 1358.

SARADJEV (Konstantin), chef d'orchestre soviétique, 1877 † 1954 : 1026.

SARDOU (Victorien), auteur dramatique français, 1831 † 1908 : 817.

SARTI (Giuseppe), compositeur italien, 1729 † 1802 : 113, 151, 198, 542, 674.

SARTORI (Claudio), musicologue italien, né en 1913 : 1589.

SARTRE (Jean-Paul), philosophe et écrivain français, né en 1905 : 1493.

SATIE (Érik), compositeur français, 1866 † 1925 : 909, 918, 928, 929, 930, 931, 965-975, 982, 984, 987, 988, 989, 997, 1101-1105, 1108, 1116, 1126, 1128, 1130, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1227, 1259, 1262, 1373, 1509, 1594, 1619, 1620.

SAUER (Emil von), pianiste et compositeur allemand, 1862 † 1942 : 547.

SAUGUET (Henri), compositeur français, né en 1901 : 974, 989, 1127, 1139, 1140-1145, 1254, 1257, 1259, 1260, 1261, 1265, 1268, 1492, 1518.

SAURIN (Joseph), mathématicien français, 1655 † 1737 : 1480.

SAURIN (Bernard-Joseph), fils du précédent, auteur dramatique, 1706 † 1781 : 1480.

SAUVAGE (Cécile), poétesse française, mère d'O. Messiaen : 1160.

SAUZAY (Eugène), violoniste et professeur français, 1809 † 1901 : 69.

SAVIGNY-LAVOIX, voir : LAVOIX (Henri).

SAYN-WITTGENSTEIN (Carolynne, née Ivanovska), princesse d'origine polonaise, amie de F. Liszt, 1819

- † 1877 : 419, 534, 537, 540, 547, 552, 555, 558, 559, 560, 565, 567.
- SBARBI (José Maria), philologue et musicographe espagnol, 1834 † 1910 : 1351.
- SCARLATTI (Alessandro), compositeur italien, 1660 † 1725 : 6, 109-110, 111, 163, 175-176, 653, 700.
- SCARLATTI (Domenico), fils du précédent, claveciniste et compositeur, 1685 † 1757 : 108, 109, 110-111, 112, 120, 148, 157, 160, 162, 380, 501, 700, 732, 930, 947, 987, 1004, 1262, 1370, 1590, 1591.
- SCARLATTI (Giuseppe), neveu du précédent, compositeur, 1712 ? † 1777 : 376.
- SCHAEFFER (Julius), musicologue allemand, 1823 † 1902 : 1569.
- SCHAEFFER (Pierre), ingénieur, écrivain et compositeur français, né en 1910 : 1189-1203, 1269, 1435-1436, 1440-1441, 1442, 1445, 1448, 1449, 1465, 1498, 1508, 1521, 1534, 1562, 1620.
- SCHAEFFNER (André), ethnomusicologue français, né en 1895 : 668, 1588, 1620.
- SCHAFFRATH (Christoph), compositeur allemand, 1709 † 1763 : 151.
- SCHALK (Franz), chef d'orchestre autrichien, 1863 † 1931 : 791.
- SCHAUMBURG-LIPPE (Wilhelm von), voir : LIPPE.
- SCHEIBE (Adolph), chef d'orchestre, compositeur et critique allemand, 1708 † 1776 : 1621.
- SCHENCKER, harpiste et compositeur allemand, seconde moitié du XVIII^e siècle : 64, 81.
- SCHENK (Johann), compositeur autrichien, 1753 † 1836 : 145.
- SCHERCHEN (Hermann), chef d'orchestre allemand, né en 1891 : 1297, 1308, 1319.
- SCHERING (Arnold), musicologue allemand, 1877 † 1941 : 366, 1550.
- SCHIBLER (Armin), compositeur suisse, né en 1920 : 1320.
- SCHICHT (Johann Gottfried), organiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1753 † 1823 : 150.
- SCHIKANEDER (Emanuel), librettiste allemand, chanteur, acteur et directeur de théâtre, 1751 † 1812 : 206, 264, 271, 390, 740.
- SCHILLER (Friedrich), poète et écrivain allemand, 1759 † 1805 : 343, 407, 451, 452, 454, 456, 768, 900, 1313, 1321, 1550.
- SCHILLINGS (Max von), chef d'orchestre et compositeur allemand, 1868 † 1933 : 804.
- SCHINDLER (Anton), violoniste autrichien, biographe de L. van Beethoven, 1795 † 1864 : 312.
- SCHLEGEL (August Wilhelm), écrivain allemand, critique et historien de la littérature, 1767 † 1845 : 296, 339, 350, 504.
- SCHLESINGER (Moritz), éditeur de musique allemand, établi à Paris, † 1871 : 1606, 1608.
- SCHLOEZER (Boris de), esthéticien et critique français, d'origine russe, né en 1881 : 1620.
- SCHMIDT, professeur à l'École Niedermeyer (c. 1853) : 174.
- SCHMIECHER (Johann Abraham), compositeur allemand, fin XVII^e siècle : 174.
- SCHMITT (Florent), compositeur français, 1870 † 1958 : 761, 861, 997, 1123, 1211, 1216, 1226-1230, 1239, 1242, 1365, 1619.
- SCHNEIDER (Euloge), universitaire allemand, chef révolutionnaire en Alsace, 1756 † 1796 : 1622.
- SCHNEIDER (Hortense), chanteuse française, 1838 † 1920 : 1415.
- SCHNEIDER (Marcel), romancier et critique français, né en 1913 : 1141.
- SCHNEIDER (Marius), ethnomusicologue allemand, né en 1903 : 1557, 1590.
- SCHNEITZHOEFFER (Jean), compositeur français, 1785 † 1852 : 747, 750.
- SCHNITZLER (Arthur), auteur dramatique et romancier autrichien, 1862 † 1931 : 763.
- SCHOBERT (Johann), claveciniste et compositeur allemand, 1720 † 1767 : 142, 160, 161, 238, 245, 277-280.
- SCHOEK (Othmar), chef d'orchestre et compositeur suisse, 1886 † 1957 : 464, 1317.
- SCHOLL (Dirk), carillonneur hollandais, 1641 † 1727 : 1473.
- SCHÖNBERG (Arnold), compositeur autrichien, 1874 † 1951 : 131, 318, 448, 460, 464, 566, 567, 617, 697, 714, 744, 803, 807, 810, 823, 909, 937, 954, 993, 996, 997, 1019, 1027, 1048, 1053, 1054, 1055, 1065, 1071, 1100, 1101, 1106, 1112, 1114, 1118, 1128, 1130, 1153, 1169, 1170, 1171, 1172, 1174, 1175, 1181, 1184, 1237, 1243, 1262, 1271, 1277, 1278, 1291, 1292-1298, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1311, 1313, 1316, 1320, 1321, 1341, 1387, 1390, 1401, 1449.
- SCHOPENHAUER (Arthur), philoso-

- phe allemand, 1788 † 1860 : 90, 573, 578, 582, 586, 601, 1571.
- SCHOTT, maison d'éditions musicales fondée à Mayence, en 1770, par Bernhard Schott (1748 † 1809) : 574, 1012, 1344.
- SCHRADE (Leo), musicologue américain, d'origine allemande, né en 1903 : 1589.
- SCHRATTENBACH (Sigismund von), prince-archevêque de Salzbourg, † 1771 : 204.
- SCHRECKER (Franz), compositeur et professeur autrichien, 1878 † 1934 : 714, 1285-1286.
- SCHRÖDER-DEVRIENT (Wilhelmine), cantatrice allemande, 1804 † 1860 : 391, 405.
- SCHRÖTER (Christoph Gottlieb), organiste et théoricien allemand, facteur d'instruments à clavier, 1699 † 1782 : 162.
- SCHUBART (Christian Friedrich Daniel), musicien, publiciste et poète allemand, 1739 † 1791 : 137, 147, 148.
- SCHUBERT (Franz), maître d'école autrichien, 1763 † 1830 : 340.
- SCHUBERT (Elisabeth, née Vietz), épouse du précédent, 1756 † 1812 : 341.
- SCHUBERT (Franz), fils des précédents, compositeur, 1797 † 1828 : 120, 134, 143, 148, 152, 192, 198, 248, 258, 295, 296, 302, 318, 328, 329, 339-374, 392, 448, 450, 451, 453, 454, 455-457, 458, 459, 461, 463, 464, 465, 466, 500, 508, 513, 514, 526, 537, 546, 554, 556, 580, 590, 599, 600, 611, 615, 666, 702, 711, 727, 748, 749, 763, 786, 793, 795, 796, 880, 881, 896, 1149, 1294, 1312, 1519, 1577, 1623.
- SCHUBERT (Ignaz), frère du précédent, 1785 † ? : 341.
- SCHUCH (Ernst von), chef d'orchestre autrichien, 1846 † 1914 : 791.
- SCHUH (Willi), musicologue suisse, né en 1900 : 1628.
- SCHULZ (Johann Abraham Peter), compositeur et théoricien allemand, 1747 † 1800 : 668, 705.
- SCHUMAN (William Howard), compositeur américain, né en 1910 : 1401, 1405.
- SCHUMANN (Robert), compositeur allemand, 1810 † 1856 : 128, 131, 199, 230, 258, 289, 296, 314, 327, 328, 354, 356, 357, 362, 365, 413, 432, 448, 450, 453, 456, 457, 458-459, 460, 461, 462, 465, 482, 484, 487, 488, 497, 502, 504, 506-519, 524, 525, 528, 530, 531, 546, 561, 565, 578, 599, 663, 680, 681, 706, 721, 723, 726, 727, 728, 732, 749, 783, 796, 798, 864, 869, 880, 885, 887, 890, 896, 900, 1030, 1032, 1142, 1248, 1353, 1359, 1509, 1577, 1584, 1593, 1610, 1611, 1618, 1622, 1623, 1624, 1626.
- SCHUMANN (Clara, née Wieck), femme du précédent, pianiste, 1819 † 1896 : 501, 508, 510, 511, 512, 535, 543-4, 722.
- SCHÜNEMANN (Georg), musicologue allemand, 1884 † 1945 : 138.
- SCHUNKE (Ludwig), pianiste et compositeur allemand, 1800 † 1834 : 537.
- SCHUPPANZIGH (Ignaz), violoniste et chef d'orchestre autrichien, 1776 † 1830 : 320.
- SCHURÉ (Édouard), auteur dramatique, essayiste et critique français, 1841 † 1929 : 1613.
- SCHUSTER (Bernhard), compositeur allemand, 1870 † 1934 : 1625.
- SCHUSTER (Joseph), compositeur allemand, 1748 † 1812 : 150.
- SCHUSTER (Vincenz), guitariste et arpeggoniste autrichien (c. 1825) : 357.
- SCHÜTZ (Heinrich), compositeur allemand, 1585 † 1672 : 700, 705, 1570, 1580, 1590.
- SCHWAB (Pierre), producteur de films français, né en 1901 : 1521.
- SCHWANENBERG (Johann Gottfried), compositeur allemand, 1740 † 1804 : 149.
- SCHWEITZER (Albert), pasteur, médecin et organiste français, né en 1875 : 1580.
- SCHWEITZER (Anton), compositeur allemand, 1735 † 1787 : 149, 389.
- SCHWIND (Moritz von), peintre autrichien, 1804 † 1871 : 339, 450.
- SCOTT (Fred Newton), universitaire et essayiste américain, 1860 † 1930 : 1598.
- SCOTT (Sir Walter), poète et romancier anglais, 1771 † 1832 : 339, 400, 409, 434, 443, 454, 455.
- SCRIABINE (Alexandre), pianiste et compositeur russe, 1872 † 1915 : 567, 696-697, 992, 1027, 1128, 1292, 1320, 1321, 1598.
- SCRIABINE (Marina), fille du précédent, compositrice et musicologue française, née en 1911 : 1620.
- SCRIBE (Eugène), auteur dramatique et librettiste français, 1791 † 1861 : 406, 409, 412, 413, 417, 418, 419, 422, 442, 750, 1487.
- SCUDO (Paul), critique français, d'origine italienne, 1806 † 1864 : 1611.
- SEARLE (Humphrey), compositeur

- et musicographe anglais, né en 1915 : 1397.
- SEBALD (Amalia), cantatrice allemande, amie de Beethoven : 337.
- SECHTER (Simon), compositeur et professeur autrichien, 1788 † 1867 : 374, 794.
- SEDAINE (Michel), auteur dramatique français, 1719 † 1797 : 18, 20, 21, 22.
- SEEGER (Charles), chef d'orchestre, compositeur et musicologue américain, né en 1886 : 1557, 1575.
- SEGER (Josef), organiste et compositeur tchèque, 1716 † 1782 : 143.
- SEGHERS (François), violoniste et chef d'orchestre belge, 1801 † 1881 : 546.
- SÉGUR (Louis-Philippe, comte de), diplomate et littérateur français, 1753 † 1830 : 1483.
- SEIBER (Matyas), violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur anglais, d'origine hongroise, 1905 † 1960 : 1338, 1394, 1399.
- SEIDEL (Jan), compositeur tchèque, né en 1908 : 1342.
- SEIGNOBOS (Charles), historien français, 1854 † 1942 : 1572.
- SÉJAN (Nicolas), organiste et compositeur français, 1745 † 1819 : 65, 161, 280.
- SEKLES (Bernhard), compositeur et professeur allemand, 1872 † 1934 : 1280.
- SELLNER (Gustav Rudolf), metteur en scène allemand, né en 1905 : 1309.
- SENALLIÉ (Jean-Baptiste), violoniste français, 1687 † 1730 : 60, 74.
- SÉNANCOUR (Étienne PIVERT de), romancier français, 1770 † 1846 : 540.
- SÉRIEYX (Auguste), compositeur français, 1865 † 1949 : 953.
- SERINI (Giovanni Battista), compositeur italien, milieu du XVIII^e siècle : 149.
- SEROCKI (Kazimierz), pianiste et compositeur polonais, né en 1922 : 1337.
- SEROV (Alexandre), compositeur et critique russe, 1820 † 1871 : 678, 1627.
- SERRANO (Blas), compositeur espagnol, 1770 † ? : 381.
- SERT (José Maria), peintre espagnol, 1876 † 1945 : 990.
- SERT (Misia, née Godebska), femme du précédent, † 1949 : 990.
- SERVIÈRES (Georges SERRURIER, dit), critique et musicographe français, 1858 † 1937 : 772.
- SESSIONS (Roger), compositeur américain, né en 1896 : 1401.
- SEURAT (Georges), peintre français, 1859 † 1891 : 850.
- SÉVERAC (Déodat de), compositeur français, 1873 † 1921 : 905.
- SGAMBATI (Giovanni), pianiste et compositeur italien, 1841 † 1914 : 535, 547, 1377.
- SHAKESPEARE (William), poète dramatique anglais, 1564 † 1616 : 117, 339, 391, 398, 401, 421, 433, 442, 462, 479, 482, 483, 494, 504, 529, 635, 636, 739, 759, 783, 833, 943, 944, 965, 1019, 1313, 1318, 1550.
- SHAW (Arthur, « Artie »), clarinettiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1910 : 1082.
- SHAW (Bernard), écrivain anglais, 1856 † 1950 : 1627.
- SHELLEY (Percy Bysshe), poète anglais, 1792 † 1822 : 788, 965.
- SIBELIUS (Jean), compositeur finlandais, 1865 † 1957 : 495, 704.
- SIKORSKI (Kazimierz), compositeur polonais, né en 1895 : 1627.
- SILBERMANN (Gottfried), facteur allemand d'orgues et d'instruments à clavier, 1683 † 1753 : 129, 162.
- SILLOTI (Alexandre), pianiste russe, 1863 † 1945 : 547, 994, 1027.
- SILVER (Horace), pianiste et chef d'orchestre de jazz américain, né en 1928 : 1088.
- SILVESTRE (Armand), littérateur français, 1837 † 1901 : 759, 761, 1492.
- SILVESTRI (Constantin), pianiste, chef d'orchestre et compositeur roumain, né en 1913 : 1335.
- SIMARD (Pierre), directeur du *Concert spirituel* de 1728 à 1734 : 60.
- SINGLETON (Arthur James, « Zutty »), batteur de jazz américain, né en 1898 : 1080.
- SIOHAN (Robert), compositeur et esthéticien français, né en 1894 : 1620.
- SIRMEN (Louis de), violoniste italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 65.
- SIRMEN (Maddalena, née Lombardini, de), femme du précédent, violoniste et cantatrice italienne, 1735 † ? : 65, 100.
- SISLEY (Alfred), peintre français, 1839 † 1899 : 837.
- SKIBINE (Georges), danseur et chorégraphe américain, d'origine russe, né en 1920 : 1156.
- SLAVIANSKY d'AGRANEV, voir : AGRANEV.
- SLOWACKI (Juliusz), poète et auteur

- dramatique polonais, 1809 † 1849 : 531.
- SMART (Henry Thomas), organiste et compositeur anglais, 1813 † 1879 : 784.
- SMETANA (Bedrich), compositeur tchèque, 1824 † 1884 : 661, 668, 669, 709-710, 712, 714, 1341, 1357, 1627.
- SMIJERS (Albertus Antonius), musicologue néerlandais, 1888 † 1957 : 1589.
- SMITH (Elizabeth, « Bessie »), chanteuse de blues américaine, 1895 † 1937 : 1079.
- SMITHSON (Harriet), actrice anglaise, première femme d'H. Berlioz, 1800 † 1854 : 482.
- SOBIESKA (Jadwiga, née Pietruszynska), ethnomusicologue polonaise, née en 1909 : 1336.
- SOBIESKI (Marian), ethnomusicologue polonais, né en 1908 : 1336.
- SOCRATE, philosophe grec, ~ 468 ? † ~ 400-399 ? : 576.
- SODI (Carlo), mandoliniste et compositeur italien, 1715 ? † 1788 : 15, 106.
- SOEDERBLOM (Nathan), prélat suédois, théologien et compositeur, 1866 † 1931 : 1574.
- SÖHNEL (Père Leo), musicologue allemand, né en 1898 : 559.
- SOKOLOV (Nikolai), compositeur russe, 1859 † 1922 : 680.
- SOLAL (Martial), pianiste de jazz français, né en 1927 : 1088.
- SOLENIÈRE (Eugène de), compositeur et critique français, 1872 † 1905 : 1617.
- SOLER (Père Antonio), organiste et compositeur espagnol, 1729 † 1783 : 381, 382, 384.
- SOLERA (Termostocle), librettiste, impresario et compositeur italien, 1815 † 1878 : 635.
- SOLIÉ (Jean-Pierre SOULIER, ou), chanteur et compositeur français, 1755 † 1812 : 378.
- SOMER (Nicolas), facteur d'orgues français, (c. 1760) : 64.
- SOMIS (Giovanni Battista), violoniste et compositeur italien, 1686 † 1763 : 63, 74, 75, 97, 101.
- SOMMER (Vladimir), compositeur tchèque, né en 1921 : 1343.
- SOMOGYI (László), chef d'orchestre hongrois contemporain : 1340.
- SONNECK (Oskar), musicologue américain, 1873 † 1928 : 1589.
- SONTAG (Henriette), cantatrice allemande, 1806 † 1854 : 405, 1612, 1623.
- SOPHOCLE, poète tragique grec, ~ 497-95 ? † ~ 406 : 576, 588, 601, 609, 783, 1008, 1120, 1290, 1291.
- SORIANO FUERTES (Indalecio), compositeur espagnol, 1791 † 1857 : 380, 383.
- SORIANO FUERTES (Mariano), fils du précédent, compositeur et historien de la musique, 1817 † 1880 : 380, 1628.
- SORS ou SOR (Fernando), guitariste et compositeur espagnol, 1778 † 1839 : 376, 380.
- SOURIAU (Étienne), philosophe et esthéticien français, né en 1892 : 1589.
- SOURIGUIÈRES (Jean-Marie), littérateur français, 1767 † 1857 : 1483.
- SOWERBY (Leo), compositeur américain, né en 1895 : 1405.
- SPAETH (Franz Jacob), facteur allemand d'orgues et d'instruments à clavier, 1714 † 1786 : 232.
- SPAUN (Joseph von), haut fonctionnaire autrichien, ami de F. Schubert, 1788 † 1865 : 339.
- SPAZIER (Karl), compositeur et musicographe allemand, 1761 † 1805 : 1603.
- SPECHT (Richard), critique autrichien, 1870 † 1932 : 1628.
- SPENGLER (Joseph), jésuite et mathématicien allemand, 1736 † 1776 : 200.
- SPENGLER (Oswald), philosophe et historien allemand, 1880 † 1936 : 1564.
- SPERONTES (Johann Sigismund SCHOLZE, dit), compositeur allemand, 1705 † 1750 : 447.
- SPISAK (Michal), compositeur polonais, né en 1914 : 1208.
- SPITTA (Philipp), musicologue allemand, 1841 † 1894 : 1570, 1626.
- SPOHR (Louis), violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1784 † 1859 : 393, 394-395, 400, 401, 518, 560, 1605.
- SPONTINI (Gaspere), compositeur italien, 1774 † 1851 : 408, 425, 426, 427, 470, 490, 564, 747, 882, 1602, 1607, 1623.
- STADLER (Maximilian), bénédictin autrichien, organiste et compositeur, 1748 † 1833 : 145.
- STADLER (Anton), clarinettiste autrichien, 1753 † 1812 : 208, 219, 220.
- STAINER (Sir John), organiste, musicologue et compositeur anglais, 1840 † 1901 : 787, 1589.
- STAMITZ (les), famille de musiciens originaires de Styrie, établis en

- Bohême, puis à Mannheim : 142, 148.
- JOHANN, compositeur, 1717
† 1757 : 63, 166, 170-171, 1570.
- CARL, fils du précédent, violoniste et compositeur, 1745 † 1801 : 65, 67, 148, 171, 214.
- ANTON frère du précédent, violoniste et compositeur, 1754 † 1809 : 65.
- STANFORD (Sir Charles Villiers), chef d'orchestre, professeur et compositeur irlandais, 1852 † 1924 : 788.
- STARCK (Ingeborg), pianiste et compositrice suédoise, femme de H. Bronsart, 1840 † 1913 : 546.
- STASSOV (Vladimir), historien et critique russe, 1824 † 1906 : 677, 678, 683, 1627.
- STAVENHAGEN (Bernhard), pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1862 † 1914 : 547.
- STEFAN (Paul), musicologue autrichien, 1879 † 1943 : 1628.
- STEFFAN (Joseph Anton), claveciniste et compositeur tchèque, 1726 † 1797 : 343.
- STEFFANI (Agostino), prélat et compositeur italien, 1654 † 1728 : 121, 700.
- STEIBELT (Daniel), pianiste et compositeur allemand, 1765 † 1823 : 151, 285.
- STEIN (Erwin), critique et éditeur de musique anglais, d'origine autrichienne, 1885 † 1958 : 1628.
- STEIN (Johann Andreas), facteur d'orgue et d'instruments à clavier allemand, 1728 † 1792 : 207, 232, 302.
- STEINECKE (Wolfgang), musicologue allemand, 1910 † 1962 : 1307.
- STEINER (Max), compositeur américain, d'origine autrichienne, né en 1888 : 1499.
- STEINHARD (Erich), critique tchèque, 1886 † 1944 : 1627.
- STEINWAY, fabrique de pianos, fondée aux États-Unis en 1853 par le facteur allemand Heinrich Engelhard Steinweg (1797 † 1871) : 231.
- STENDHAL (Henri BEYLE, *dit*), écrivain français, 1783 † 1842 : 198, 352, 433, 469, 477, 497, 739, 831, 864, 1596, 1607, 1610.
- STEPAN (Vaclav), pianiste et compositeur tchèque, 1889 † 1944 : 713.
- STÉPHEN de LA MADELAINE (Étienne MADELAINE, *dit*), littérateur et critique français, 1801 † 1868 : 1606.
- STERBINI (Cesare), librettiste italien, 1783 † 1831 : 431.
- STERNAU (C. O.), poète allemand, XIX^e siècle : 726.
- STERNE (Lawrence), écrivain anglais, 1713 † 1768 : 1623.
- STEVENS (Bernard), compositeur anglais, né en 1916 : 1400.
- STEVENS (James), compositeur anglais, né en 1923 : 1399.
- STICH (Jan Vaclav), *dit* Giovanni PUNTO, corniste et compositeur tchèque, 1746 † 1803 : 65, 66, 148.
- STILL (William Grant), compositeur américain, né en 1895 : 1405.
- STOCKHAUSEN (Karlheinz), compositeur allemand, né en 1928 : 1174, 1177, 1179, 1207, 1253, 1279, 1311, 1314-1316, 1454, 1455-1464, 1466, 1508.
- STOIANOV (Vesselin), compositeur bulgare, né en 1902 : 1333.
- STOLTZ (Victoire NOËL, *dite* Rosine), cantatrice française, 1815 † 1903 : 405, 418, 1609.
- STOLZ (Teresa), cantatrice tchèque, 1834 † 1902 : 645, 650.
- STORACE (Nancy), cantatrice anglaise, 1766 † 1817 : 268.
- STORM (Theodor), poète allemand, 1817 † 1888 : 723.
- STÖTTRUP (Andreas), peintre allemand, 1754 † 1811 : 135.
- STOULLIG (Edmond), publiciste et critique dramatique français, 1845 † 1918 : 760.
- STRADAL (August), pianiste et compositeur tchèque, 1860 † 1930 : 562.
- STRADELLA (Alessandro), chanteur, violoniste et compositeur italien, 1645 † 1681 : 58, 97, 163.
- STRADIVARI ou STRADIVARIUS (Antonio), luthier italien, 1648-9 ? † 1737 : 106.
- STRAMM (August), poète et auteur dramatique allemand, 1874 † 1915 : 1280.
- STRAUBE (Karl), organiste et professeur allemand, 1873 † 1950 : 808.
- STRAUSS (Johann), compositeur autrichien, 1804 † 1849 : 470.
- STRAUSS (Richard), compositeur allemand, 1864 † 1949 : 199, 260, 266, 327, 328, 329, 330, 448, 463, 466, 490, 566, 567, 653, 691, 775, 776, 791, 797-803, 805, 807, 808, 870, 919, 987, 1004, 1027, 1069, 1071, 1106, 1129, 1226, 1242, 1278, 1281, 1286, 1292, 1293, 1302, 1303, 1312, 1317, 1343, 1344, 1368, 1384, 1404, 1595, 1598, 1613, 1617, 1618, 1626.

STRAVINSKY (Fedor), chanteur russe, 1843 † 1902 : 993.

STRAVINSKY (Igor), fils du précédent, compositeur, naturalisé américain, né en 1882 : 330, 384, 484, 494, 567, 669, 689, 690, 694, 696, 697, 698, 713, 732, 763, 793, 803, 823, 909, 916, 917, 923, 937, 956, 974, 980, 981, 982, 983, 986, 987, 988, 989, 990, 992-1021, 1055, 1056, 1065, 1070, 1071, 1075, 1089, 1103, 1106, 1107, 1108, 1129, 1131, 1138, 1144, 1168, 1171, 1175, 1196, 1209, 1230, 1237, 1242, 1248, 1280, 1288, 1306, 1307, 1311, 1312, 1313, 1317, 1329, 1337, 1370, 1388, 1394, 1401, 1404, 1449, 1541, 1542, 1619, 1620, 1630.

STRAVINSKY (Theodore), fils du précédent, peintre, né en 1907 : 1009.

STREBINGER (Matthias), violoniste et compositeur autrichien, 1807 † 1874 : 761.

STRECKER (Willy), éditeur de musique, allemand, directeur des éditions Schott, 1884 † 1958 : 1012.

STREICHER (Johann Andreas), pianiste et compositeur allemand, facteur de pianos, 1761 † 1833 : 302.

STREPPONI (Giuseppina), cantatrice italienne, seconde femme de G. Verdi, 1815 † 1897 : 638, 639.

STROBEL (Heinrich), musicologue allemand, né en 1898 : 1170, 1177, 1319.

STRUNK (Oliver), musicologue américain, né en 1901 : 1589.

STRZYCOWSKY (Josef), historien d'art autrichien, 1862 † 1941 : 1553.

STUCK (Jean Baptiste), dit BATISTIN, violoncelliste et compositeur allemand, 1680 ? † 1755 : 77.

STUCKENSCHMIDT (Hans Heinz), critique et musicologue allemand, né en 1901 : 1296, 1626.

STUMPF (Carl), psychologue et ethnomusicologue allemand, 1848 † 1936 : 1551, 1583.

SUARÈS (André), écrivain français, 1866 † 1948 : 835.

SUBIRA (José), musicologue espagnol, né en 1882 : 1589, 1628.

SUÉTONE, historien latin, 70 ? † 140 ? : 1471.

SUGAR (Rezsö), compositeur hongrois, né en 1919 : 1340.

SUK (Josef), violoniste et compositeur tchèque, 1874 † 1935 : 713, 715, 1341.

SULLIVAN (Sir Arthur), compositeur irlandais, 1842 † 1900 : 786, 787.

SULLY (James), psychologue anglais, 1842 † 1923 : 1571.

SULLY-PRUDHOMME (Armand), poète français, 1839 † 1907 : 1492.

SULZER (Johann Georg), philosophe et pédagogue allemand, 1720 † 1779 : 119.

SULZER (Salomon), chantre autrichien, compositeur de musique synagogale, 1804 † 1890 : 373.

SUÑOL (Dom Gregorio), musicologue espagnol, 1879 † 1946 : 1568.

SUPER (Antoine), critique français, 1823 † après 1892 : 1618.

SÜSSMAYER (Franz Anton), compositeur autrichien, 1766 † 1803 : 145, 254.

SUTER (Hermann), compositeur suisse, 1870 † 1926 : 1317.

SUTERMEISTER (Heinrich), compositeur suisse, né en 1910 : 1318.

SWIETEN (baron Gottfried van), diplomate hollandais, amateur de musique et mécène, 1734 † 1803 : 130, 133, 145, 193, 206, 208.

SWIFT (Jonathan), écrivain anglais, 1667 † 1745 : 1626.

SZABO (Ferenc), compositeur hongrois, né en 1902 : 1337, 1339, 1340.

SZALOWSKI (Antoni), compositeur polonais, né en 1907 : 1208.

SZELIGOWSKI (Tadeusz), compositeur polonais, né en 1896 : 1337.

SZENDY (Arpad), pianiste, compositeur et professeur hongrois, 1863 † 1922 : 547.

SZERVANSZKY (Endre), compositeur hongrois, né en 1911 : 1339.

SZYMANOWSKI (Karol), compositeur polonais, 1882 † 1937 : 1335, 1336, 1337.

TAC-COEN, chansonnier français, XIX^e siècle : 1490.

TAGLIAVINI (Luigi Fernando), organiste et musicologue italien, né en 1929 : 1589.

TAGLIETTI (Giulio), violoniste et compositeur italien, 1660 † ? : 175.

TAGLIETTI (Luigi), frère du précédent, violoniste, violoncelliste et compositeur, † début du XVIII^e siècle : 175.

TAGLIONI, famille de danseurs italiens :

FILIPPO, danseur et chorégraphe, 1778 † 1871 : 747, 749, 751.

MARIE, fille du précédent, danseuse, 1804 † 1884 : 749, 751, 753.

PAUL, frère de la précédente, danseur et chorégraphe, 1808 † 1884 : 753.

- TAILLART (Mlle), flûtiste française, XVIII^e siècle : 62.
 TAILLEFERRE (Germaine), compositrice française, née en 1892 : 1103, 1105, 1146, 1261.
 TAINE (Hippolyte), historien et philosophe français, 1828 † 1893 : 270, 944, 1570.
 TALLEMANT des RÉAUX (Gédéon), mémorialiste français, 1619 † 1692 : 159.
 TAMBURINI (Antonio), chanteur italien, 1800 † 1876 : 405.
 TANÉEV (Alexandre), compositeur russe, 1850 † 1918 : 695, 696.
 TANÉEV (Sergueï), neveu du précédent, pianiste compositeur et professeur, 1856 † 1915 : 695, 1030, 1325, 1326.
 TAPRAY (Jean-François), organiste, claveciniste et compositeur français, 1738 † 1819 : 280.
 TARADE (Théodore-Jean), violoniste et compositeur français, 1731 † 1788 : 36.
 TARTINI (Giuseppe), violoniste et compositeur italien, 1692 † 1770 : 62, 63, 66, 76, 95, 99-100, 104, 105, 107, 147, 217, 467, 1583.
 TASSE (Torquato TASSO, dit le), humaniste et poète italien, 1544 † 1595 : 97, 756.
 TATUM (Arthur, « Art »), pianiste de jazz américain, 1910 † 1956 : 1083.
 TAUSIG (Carl ou Karol), pianiste et compositeur polonais d'origine tchèque, 1841 † 1871 : 546.
 TAYLOR, fondeurs de cloches britanniques contemporains : 1475.
 TAYOUX (Ben), chansonnier français, XIX^e siècle : 1490.
 TCHAIKOVSKY (Piotr), compositeur russe, 1840 † 1893 : 495, 679, 687, 690-692, 694, 695, 696, 698, 762, 989, 1009, 1010, 1024, 1326, 1329, 1518, 1519, 1598.
 TCHEMODANOV (Sergueï), musicologue soviétique, né en 1888 : 1575.
 TCHEOU (les), dynastie de souverains chinois, (~ 1123 / ~ 247) : 1471.
 TCHEREPNINE (Nikolaï), compositeur russe, 1873 † 1945 : 680, 688, 695, 981, 985, 1026.
 TCHERINA (Ludmilla), danseuse et actrice française, née en 1925 : 1259.
 TEILHARD DE CHARDIN (Pierre), jésuite, paléontologue et philosophe français, 1881 † 1955 : 608.
 TELEMANN (Georg Philipp), compositeur allemand, 1681 † 1767 : 62, 121-126, 132, 149, 176, 447, 809.
 TENIERS (David), peintre flamand, 1610 † 1694 : 1599.
 TERRADELLAS (Domingo), compositeur espagnol, 1713 † 1751 : 33, 377.
 TERRASSE (Claude), organiste et compositeur français, 1867 † 1923 : 856, 1413.
 TERRASSON (abbé Jean), littérateur français, 1670 † 1750 : 88.
 TESSARINI (Carlo), violoniste et compositeur italien, 1690? † 1765? : 98, 176.
 TESSIER (André), musicologue français, 1886 † 1931 : 1574, 1579, 1596.
 THACKERAY (William), romancier anglais, 1811 † 1863 : 199, 1415.
 THALBERG (Sigismund), pianiste et compositeur autrichien, 1812 † 1871 : 381, 502, 540, 544.
 THAYER (Alexandre Wheelock), musicologue américain, 1817 † 1897 : 1574.
 THÉRÉMIN (Léon), ingénieur soviétique, né en 1896 : 1426, 1427, 1429.
 THIBAUD (Jacques), violoniste français, 1880 † 1953 : 77.
 THIBAUT (Geneviève), musicologue française, née en 1902 : 1587.
 THIELE (Wilhelm), réalisateur de films autrichien, né en 1890 : 1513.
 THIERS (Adolphe), homme d'État et historien français, 1797 † 1877 : 535, 976.
 THILMAN (Johann Paul), compositeur allemand, né en 1906 : 1345.
 THIRIET (Maurice), compositeur français, né en 1906 : 1254, 1260, 1261, 1411, 1504, 1515.
 THOMA (Hans), peintre allemand, 1839 † 1924 : 450.
 THOMAN (Istvan), pianiste, professeur et compositeur hongrois, 1862 † 1940 : 547, 1068.
 THOMAS d'AQUIN (saint), théologien italien, Docteur de l'Église, 1225 † 1274 : 84, 1496.
 THOMAS (Ambroise), compositeur français, 1811 † 1896 : 23, 420-421, 497, 753, 759, 769, 771, 840, 889.
 THOMAS (Dylan), poète anglais, 1914 † 1953 : 1019.
 THOMPSON (Randall), compositeur américain, né en 1899 : 1401, 1405.
 THOMSON (James), poète anglais, 1700 † 1748 : 193.
 THOMSON (Virgil), compositeur et critique américain, né en 1896 : 1101, 1518, 1627.
 THORNHILL (Claude), pianiste et

- chef d'orchestre de jazz américain, né en 1909 : 1088.
- TIECK (Ludwig), poète allemand, 1773 † 1853 : 339, 499, 504, 578, 723, 727.
- TIERSOT (Julien), musicologue français, 1857 † 1936 : 1552.
- TIETZE (Hans), historien d'art autrichien, 1880 † 1954 : 1572.
- TILLIÈRE (Joseph-Bonaventure), violoncelliste français, milieu du XVIII^e siècle : 78.
- TIMANOVA (Vera), pianiste russe, 1855 † 1942 : 547.
- TINCTORIS (Johannes), compositeur et théoricien flamand, 1445 ? † 1511 : 1566.
- TINTORER (Pedro), pianiste et compositeur espagnol, 1814 † 1891 : 381.
- TINTORET (Jacopo ROBUSTI, *dit* le), peintre italien, 1518 † 1594 : 1020-1, 1623.
- TIO (Lorenzo), clarinettiste de jazz américain, 1880 ? † 1934 ? : 1077.
- TIOMKIN (Dimitri), compositeur américain, d'origine russe, né en 1899 : 1499.
- TIPPETT (Michael), compositeur anglais, né en 1905 : 1396.
- TIRSO de MOLINA (Gabriel TELLEZ, *dit*), auteur comique et dramatique espagnol, 1571 † 1648 : 738, 1357.
- TITIEN (Tiziano VECELLIO, *dit* le), peintre italien, 1490 ? † 1576 : 251.
- TITON du TILLET (Évrard), littérateur français, 1677 † 1762 : 70.
- TODI (Luiza Rosa, *née* de Aguiar), cantatrice portugaise, 1753 † 1833 : 67.
- TODUTA (Sigismond), compositeur roumain, né en 1908 : 1335.
- TOESCHI (Carlo Giuseppe), violoniste et compositeur italien, 1724 † 1788 : 142.
- TOGNI (Camillo), compositeur italien, né en 1922 : 1390.
- TOLSTOÏ (Léon), écrivain russe, 1828 † 1910 : 673, 944, 1382, 1627.
- TOLSTOI (Théophile), critique, compositeur et écrivain russe, 1809 † 1881 : 678.
- TOMASEK (Vaclav Jan), compositeur tchèque, 1774 † 1850 : 143, 355, 1624.
- TOMASI (Henri), compositeur français, né en 1901 : 1211, 1239, 1257.
- TOMMASINI (Vincenzo), compositeur italien, 1878 † 1950 : 987, 1004.
- TONELLI (Anna), cantatrice italienne, femme d'E. Bambini, milieu du XVIII^e siècle : 29, 34.
- TOPELIUS (Zacharias), poète finlandais, de langue suédoise, 1818 † 1898 : 704.
- TORCHI (Luigi), musicologue italien, 1858 † 1920 : 99, 1377, 1589, 1628.
- TORELLI (Giuseppe), violoniste et compositeur italien, 1658 † 1709 : 164, 174.
- TORLEZ, compositeur français, milieu du XVIII^e siècle : 64.
- TORNER (Eduardo), compositeur espagnol, 1888 † 1955 : 1372.
- TORNIELLI, directeur du Théâtre de la Fenice à Venise en 1855 : 645.
- TORREFRANCA (Fausto ACANFORA di), musicologue italien, 1883 † 1955 : 112, 157, 822, 1589, 1628.
- TORRE NILSON (Leopoldo), auteur, réalisateur et producteur de films argentin, né en 1924 : 1521.
- TOSATTI (Vieri), compositeur italien, né en 1920 : 1390, 1392.
- TOSCANINI (Arturo), chef d'orchestre italien, 1867 † 1957 : 651, 815.
- TOST (Johann), négociant viennois, ami de J. Haydn : 188.
- TOTH (Aladar), musicologue hongrois, né en 1898 : 1340.
- TOULOUSE-LAUTREC (Henri de), peintre français, 1864 † 1901 : 990.
- TOURGUENEV (Ivan), écrivain russe, 1818 † 1883 : 673.
- TOURNEMIRE (Charles), organiste et compositeur français, 1870 † 1939 : 895.
- TOZZI (Antonio), chef d'orchestre et compositeur italien, 1736 ? † après 1812 : 376.
- TRABACI (Giovanni Maria), organiste et compositeur italien, 1580 ? † 1647 : 109.
- TRAETTA (Tommaso), compositeur italien, 1727 † 1779 : 112, 136.
- TRAFIERI (Giuseppe), chorégraphe italien, fin du XVIII^e siècle : 748.
- TRAGO (José), pianiste espagnol, 1857 † 1934 : 1364.
- TRAKO (Constantin), compositeur albanais contemporain : 1331.
- TRANCHELL (Peter), compositeur anglais, né en 1922 : 1397.
- TRAVERSA (Gioacchino), violoniste et compositeur italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 101.
- TRIMOUILLAT (Pierre), chansonnier français, 1858 † 1929 : 1491.
- TROJAN (Vaclav), compositeur tchèque, né en 1907 : 1341, 1342.
- TROMBERT, chansonnier français, (c. 1900) : 1492.
- TSCHUDI (baron Ludwig Theodor von), diplomate suisse, librettiste, 1734 † 1784 : 44.

- TUCEK (Frantisek Vaclav), chanteur, chef d'orchestre et compositeur tchèque, 1755? † 1820 : 149.
- TULOU (Jean-Pierre), bassoniste et compositeur français, 1749? † 1799 : 80.
- TUMA (Frantisek Ignac), compositeur tchèque, 1704 † 1774 : 144.
- TURCHI (Guido), compositeur et critique italien, né en 1916 : 1390.
- TURINA (Joaquín), pianiste et compositeur espagnol, 1882 † 1949 : 567, 1363, 1364, 1367, 1373.
- TÜRK (Daniel Gottlob), professeur et compositeur allemand, 1756 † 1813 : 149.
- TURNER (Joseph Mallord William), peintre anglais, 1775 † 1851 : 921.
- TURNOVSKY (Jan), compositeur tchèque, 1567 † 1629 : 708.
- UFFENBACH (Johann Friedrich von), littérateur allemand, 1687 † 1769 : 94, 103.
- UGENA (Antonio), organiste et compositeur espagnol, † 1805 : 382.
- UHLAND (Ludwig), poète allemand, 1787 † 1862 : 888, 900.
- UHRAN (Chrétien), altiste, violiste, organiste et compositeur français, 1790 † 1845 : 289-290, 291, 542.
- USANDIZAGA (José Maria), compositeur espagnol, 1881 † 1915 : 1370.
- UTRILLO (Maurice), peintre français, 1883 † 1955 : 982.
- UZ (Johann Peter), poète allemand, 1720 † 1796 : 203.
- VACHON (Pierre), violoniste et compositeur français, 1731 † 1803 : 76.
- VADÉ (Jean), auteur dramatique et chansonnier français, 1719 † 1757 : 14, 1478, 1482.
- VADIM (Roger), auteur et réalisateur de films français, né en 1928 : 1521.
- VALENTINI (Giuseppe), compositeur italien, 1680? † 1740? : 98.
- VALERO (José), compositeur espagnol, † 1868 : 379.
- VALÉRY (Paul), poète et écrivain français, 1871 † 1945 : 83, 89, 530, 839, 947, 1182, 1597.
- VALLAS (Léon), critique et musicographe français, 1879 † 1956 : 777.
- VALLDEMOSA (Francisco de), chef d'orchestre et musicographe espagnol, 1807 † 1891 : 384.
- VALLE DE PAZ (Edgar Samuel del), pianiste, compositeur et critique italien, 1861 † 1920 : 1628.
- VALLEDOR (Jacinto), compositeur espagnol, 1744 † 1809 : 377.
- VALLOTTI (Francesco Antonio), compositeur et théoricien italien, 1697 † 1780 : 1583.
- VALLS (José), compositeur espagnol, né en 1904 : 1373.
- VALVERDE (Joaquín), compositeur espagnol, 1846 † 1910 : 1357.
- VANDELLE (Romuald), compositeur français, né en 1895 : 1200.
- VAN DEN BORREN (Charles), musicologue belge, né en 1874 : 1586-1587, 1628.
- VAN DEN GHEIN, fondeurs de cloches malinois, (c. 1506-1697) : 1472.
- VANDEPLAS (Jules), carillonneur belge (c. 1910) : 1474.
- VAN DER LINDEN (Albert), musicologue belge, né en 1913 : 1587.
- VAN DER STRAETEN (Edmond), musicologue belge, 1826 † 1895 : 1568, 1599.
- VANDINI (abbé Antonio), violoncelliste italien, † 1773 : 104, 107.
- VAN DYCK (Ernest), chanteur belge, 1861 † 1923 : 760.
- VAN DYKE (William), acteur et réalisateur de films américain, 1887 † 1943 : 1509.
- VAN EVCK (Jan), carillonneur hollandais, (c. 1630) : 1473.
- VAN GOGH (Vincent), peintre hollandais, 1853 † 1890 : 944.
- VANHAL (Jan Krtitel ou Johann Baptist), compositeur tchèque, 1739 † 1813 : 144.
- VAN HOBOKEN (Anthony), voir : HOBOKEN.
- VAN LERBERGHE (Charles), poète belge, de langue française, 1861 † 1907 : 861, 862.
- VANLOO (Albert), auteur dramatique et librettiste français, 1846 † 1920 : 770.
- VAN THIENEN (Lalan), compositrice chinoise, née en 1924 : 1204.
- VARESCO (abbé Giovanni Battista), librettiste italien, seconde moitié du XVIII^e siècle : 262.
- VAN HOELBECKE, carillonneur gantois (c. 1560) : 1473.
- VAN HOOFF (Jef), carillonneur belge, (c. 1930) : 1474.
- VAN PARYS (Georges), compositeur français, né en 1902 : 1492, 1495, 1511.
- VARESE (Edgar), compositeur américain, d'origine française, né en 1885 : 1152, 1153, 1175, 1192, 1401, 1465, 1508, 1597, 1598.
- VASARI (Giorgio), peintre, architecte et écrivain italien, 1511 † 1574 : 1599.
- VASSEUR (Léon), chef d'orchestre et compositeur français, 1844 † 1917 : 855.

- VASSILENKO (Sergueï), compositeur soviétique, 1872 † 1956 : 696.
- VAUBOURGOIN (Marc), compositeur français, né en 1907 : 947, 1239.
- VAUCAIRE (Maurice), littérateur français, 1865 † 1918 : 1491.
- VAUCELLES (l'abbé de), membre du *Caveau*, (c. 1760) : 1481.
- VAUCORBEIL (Auguste-Emmanuel), compositeur français, 1821 † 1884 : 769.
- VAUGHAN WILLIAMS (Ralph), compositeur anglais, 1872 † 1958 : 1399, 1400.
- VAZQUEZ (Mariano), chef d'orchestre et compositeur espagnol, 1831 † 1894 : 1353.
- VEALE (John), compositeur anglais, né en 1922 : 1399.
- VENTURINI (Ia), danseuse italienne, (c. 1795) : 740.
- VENUA (Federico), compositeur italien, 1788 † 1872 : 746.
- VERACINI (Antonio), violoniste et compositeur italien, fin du XVIII^e siècle : 98.
- VERACINI (Francesco Maria), neveu du précédent, violoniste et compositeur, 1690 † 1750 : 74, 98-99.
- VERCHALY (André), musicologue français, né en 1903 : 1587.
- VERDAGUER (Mossen Jacint), poète catalan, 1845 † 1902 : 1367.
- VERDI (Giuseppe), compositeur italien, 1813 † 1901 : 199, 296, 302, 334, 335, 369, 415, 422-423, 432, 435, 442, 445, 495, 620-654, 747, 766, 815, 819, 869, 917, 1008, 1144, 1376, 1378, 1379, 1417, 1608, 1609, 1619, 1624, 1626.
- VERDI (Margherita, née Barezzi), première femme du précédent, 1814 † 1840 : 634.
- VERETTI (Antonio), compositeur italien, né en 1900 : 1386.
- VERGA (Giovanni), romancier italien, 1840 † 1922 : 775.
- VERGER (Christiane), compositrice française, née en 1906 : 1492.
- VERLAINE (Paul), poète français, 1844 † 1896 : 457, 831, 832, 836, 840, 860, 910, 1013, 1299, 1492.
- VERNET (Joseph), peintre français, 1714 † 1789 : 1481.
- VERNIER (Jean-Aimé), violoniste, harpiste et compositeur français, 1769 † après 1838 : 81.
- VERON (Louis-Désiré, dit le Docteur), publiciste et administrateur français, 1798 † 1867 : 418.
- VERSEPUY (Mario), compositeur français, né en 1882 : 837.
- VERSTOVSKY (Alexei), compositeur russe, 1799 † 1862 : 674.
- VESTRIS (Gaetan), danseur et chorégraphe français, d'origine italienne, 1729 † 1808 : 50, 749, 761.
- VESTRIS (Lucia Elisabetta, née Bartolazzi), chanteuse italienne, 1797 † 1856 : 398.
- VEUILLOT (Louis), écrivain français, 1813 † 1883 : 560.
- VIAL (Herminie), femme de F. Seghers : 546.
- VIARDOT (Pauline, née Garcia), cantatrice française, 1821 † 1910 : 230, 405.
- VICTOR-EMMANUEL II, roi de Sardaigne, puis roi d'Italie (1861), 1820 † 1878 : 633.
- VICTORIA, reine d'Angleterre (1837), 1819 † 1901 : 785.
- VICTORIA (Tomas Luis de), compositeur espagnol, 1535? † 1608? : 663, 666, 843, 1138, 1152, 1354, 1355, 1617.
- VIDAL (Louis-Antoine), historien de la musique, 1820 † 1891 : 1568.
- VIDAL (Paul), compositeur français, 1863 † 1931 : 761.
- VIDOR (King), réalisateur de films américain, né en 1895 : 1510.
- VIERNE (Louis), organiste et compositeur français, 1870 † 1937 : 895.
- VIERU (Anatol), compositeur roumain, né en 1926 : 1335.
- VIEUXTEMPS (Henry), violoniste et compositeur belge, 1820 † 1881 : 466.
- VIGANO (Salvatore), danseur et chorégraphe italien, 1769 † 1821 : 739-745.
- VIGO (Jean), auteur et réalisateur de films français, 1905 † 1934 : 1512.
- VIGUÉ (Jean-Louis), pianiste et musicologue français, né en 1913 : 1587.
- VILANOVA (Ramon), compositeur espagnol, 1801 † 1870 : 383.
- VILLAR (Rogelio), compositeur et musicologue espagnol, 1875 † 1937 : 1368.
- VILLARS (Claude-Louis-Hector, duc de), maréchal de France, 1653 † 1734 : 1616.
- VILLEMALIN (François), historien littéraire français, 1790 † 1870 : 1605.
- VILLIERS DE L'ISLE ADAM (Auguste), écrivain français, 1838 † 1889 : 578.
- VILLOTEAU (Guillaume-André), musicologue français, 1759 † 1839 : 664, 1550, 1551, 1561.
- VILMORIN (Louise de), romancière française, née en 1906 : 1127.
- VIÑA (Facundo de la), compositeur espagnol, 1876 † 1952 : 1369.

- VINÇARD (Pierre), chansonnier français, 1796 † après 1870 : 1489.
- VINCI (Léonard de), voir : LÉONARD.
- VINCI (Leonardo), compositeur italien, 1696 ? † 1730 : 6, 34, 109, 112.
- VINES (Ricardo), pianiste espagnol, 1885 † 1943 : 986, 1361.
- VINYALS (José), organiste espagnol, † 1825 : 382.
- VIOTTI (Giovanni Battista), violoniste et compositeur italien, 1755 † 1824 : 67, 77, 79, 101, 102, 103, 248.
- VIRGILE, poète latin, ~ 71 † ~ 19 : 477, 482, 494.
- VIRGILE (Polydore), historien italien de langue latine, 1470 ? † 1555 ? : 1471.
- VIRUES ESPINOLA (José Joaquín), théoricien espagnol, 1770 † 1840 : 384.
- VITALI (Giovanni Battista), violoniste et compositeur italien, 1644 † 1692 : 98, 103, 174.
- VITALI (Tommaso Antonio), fils du précédent, violoniste et compositeur, 1670 ? † 1750 : 98.
- VITRY (Philippe de), prélat français, compositeur et théoricien, 1291 † 1361 : 1599.
- VIVALDI (Antonio), violoniste et compositeur italien, 1678 ? † 1741 : 60, 61, 74, 75, 94-95, 96, 97, 98, 106, 164, 166-168, 217, 302, 467, 702, 1320, 1507, 1512, 1513, 1573, 1574, 1590.
- VIVES (Amedeo), compositeur espagnol, 1871 † 1932 : 1363, 1369.
- VLAD (Roman), compositeur italien, né en 1919 : 1390, 1391.
- VLADIGUEROV (Pancho), pianiste et compositeur bulgare, né en 1899 : 1331, 1332.
- VLAMINCK (Maurice de), peintre français, 1876 † 1958 : 543.
- VOGEL (Johann Christoph), compositeur allemand, 1756 † 1788 : 147.
- VOGEL (Wladimir), compositeur suisse, d'origine allemande, né en 1896 : 1319, 1320-1321.
- VOGLER (abbé Georg Joseph), organiste, théoricien et compositeur allemand, 1749 † 1814 : 66, 142, 384, 407, 413, 850, 1621.
- VOISENON (Claude-Henri de FUSÉE, abbé de), littérateur français, 1708 † 1775 : 31, 64.
- VOLKELT (Johannes), philosophe allemand, 1848 † 1930 : 1572.
- VOLTA (Alessandro), physicien italien, 1745 † 1827 : 760.
- VOLTAIRE (François-Marie AROUET, dit), écrivain français, 1694 † 1778 : 90, 878, 1599.
- VOMACKA (Boleslav), compositeur et critique tchèque, né en 1887 : 714.
- VORISEK (Jan Hugo), compositeur tchèque, 1791 † 1825 : 355.
- VRANICKI (Pavel), compositeur tchèque, 1756 † 1808 : 144, 748.
- VRANICKI (Antonin), frère du précédent, compositeur, 1761 † 1820 : 144.
- VUILLERMOZ (Émile), critique et musicographe français, 1878 † 1960 : 1620.
- VYCHNEGRADSKY (Ivan), compositeur soviétique, né en 1893 : 1455.
- VYCPALEK (Ladislav), compositeur tchèque, né en 1882 : 713.
- WACKENRODER (Wilhelm Heinrich), poète allemand, 1773 † 1798 : 578.
- WACKENTHALER (Joseph), organiste et compositeur français, 1792 † 1868 : 846.
- WAGENSEIL (Georg Christoph), organiste et compositeur autrichien, 1715 † 1777 : 64, 145, 161, 170.
- WAGHEVENS, fondeurs de cloches malinois (c. 1422-1574) : 1472.
- WAGNER (Peter), musicologue allemand, 1865 † 1931 : 1568.
- WAGNER (Richard), compositeur et dramaturge allemand, 1813 † 1883 : 46, 52, 199, 230, 263, 296, 298, 302, 393, 328, 329, 330, 331, 334, 360, 369, 373, 394, 395, 397, 399, 400, 401, 404, 405, 413, 423, 425, 429, 432, 445, 453, 461, 482, 485, 490, 495, 535, 552, 555, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 571-618, 624, 637, 648, 651, 676, 692, 697, 702, 721, 722, 732, 739, 749, 766, 767, 771, 775, 780, 784, 790, 791, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 801, 806, 808, 816, 831, 832, 835, 836, 850, 869, 870, 884, 885, 887, 888, 891, 898, 900, 905, 909, 910, 911, 913, 915, 917, 922, 992, 1068, 1108, 1115, 1116, 1242, 1270, 1285, 1286, 1291, 1292, 1302, 1404, 1417, 1499, 1533, 1577, 1584, 1593, 1596, 1598, 1599, 1606, 1607, 1610, 1611, 1612, 1613, 1614, 1619, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627.
- WAGNER (Wilhelmine dite Minna, née Planer), actrice allemande, première femme du précédent, 1809 † 1866 : 571, 572, 574.
- WAGNER (Cosima, née Liszt), seconde femme du précédent, 1837 † 1930 : 559, 560, 571, 572, 574, 575, 576, 891.
- WAGNER (Siegfried), fils de Richard et de Cosima, chef d'orchestre et compositeur, 1869 † 1930 : 559, 575, 798.

- WAGNER (Isolde), sœur du précédent, 1865 † 1921 : 575
- WAGNER (Eva), sœur des précédents, 1867 † 1942 : 575.
- WAGNER (Friedelinde), fille de Siegfried, née en 1918 : 561.
- WAGNER-REGENY (Rudolf), compositeur allemand, né en 1903 : 1344, 1345.
- WALCHER (Ferdinand), haut fonctionnaire autrichien, ami de F. Schubert, 1799 † 1873 : 341.
- WALDMANN (Maria), cantatrice autrichienne, 1844 † 1920 : 645, 650.
- WALLACE (Vincent), pianiste et compositeur irlandais, 1812 † 1865 : 784.
- WALLASCHEK (Richard), musicologue autrichien, 1860 † 1917 : 1551, 1552, 1571.
- WALLER (Thomas, « Fats »), pianiste de jazz américain, 1904 † 1943 : 1082.
- WALPOLE (Horace), écrivain anglais, 1717 † 1797 : 1626.
- WALSEGG zu STUPPACH (comte Franz von), commanda un *Requiem* à Mozart en 1791 : 254.
- WALSH (Raoul), réalisateur de films américain, né en 1892 : 1501.
- WALTER (Bruno), chef d'orchestre américain, d'origine allemande, 1876 † 1962 : 200, 791, 1277, 1278, 1405.
- WALTER (Ignaz), chanteur et compositeur autrichien, 1759 † 1822 : 147, 391.
- WALTHER (Johann Gottfried), organiste, compositeur et lexicographe allemand, 1684 † 1748 : 71.
- WALTON (Sir William), compositeur anglais, né en 1902 : 1395, 1399, 1518.
- WANGERMÉE (Robert), musicologue belge, né en 1920 : 1587.
- WARD (John), compositeur anglais, † 1640 ? : 175.
- WATSON (John), impresario anglais, 1780 † après 1830 : 472.
- WATTEAU (Antoine), peintre français, 1684 † 1721 : 210, 1585, 1599.
- WAXMAN (Franz), compositeur américain, d'origine allemande, né en 1906 : 1499, 1501.
- WEBB (William, « Chick »), batteur de jazz américain, 1907 † 1939 : 1082, 1083, 1086.
- WEBER (Aloysia), cantatrice allemande, 1760 † 1830 : 205, 242.
- WEBER (Constanze), sœur de la précédente, voir : MOZART.
- WEBER (Carl Maria von), compositeur allemand, 1786 † 1826 : 23, 52, 284, 302, 328, 329, 369, 392-394, 395, 396-399, 400, 401, 407, 413, 425, 429, 448, 454, 470, 482, 490, 500, 524, 544, 577, 578, 580, 581, 653, 665, 709, 850, 853, 854, 870, 884, 900, 934, 981, 1007, 1012, 1292, 1577, 1602, 1603, 1610.
- WEBER (Gottfried), compositeur et théoricien allemand, 1779 † 1839 : 850.
- WEBER (Joannès), critique français, 1818 † 1902 : 1612.
- WEBERN (Anton von), compositeur autrichien, 1883 † 1945 : 240, 448, 484, 909, 987, 993, 1019, 1169, 1170, 1171, 1172, 1177, 1178, 1182, 1186, 1202, 1298, 1302-1306, 1313, 1314, 1316, 1320, 1321, 1449, 1508.
- WECKERLIN (Jean-Baptiste), compositeur et musicologue français, 1821 † 1910 : 1552.
- WEDEKIND (Frank), auteur dramatique allemand, 1864 † 1918 : 1301.
- WEIGL (Joseph), compositeur et chef d'orchestre autrichien, 1766 † 1846 : 392, 626, 743, 748.
- WEILL (Kurt), compositeur américain, d'origine allemande, 1900 † 1950 : 1277, 1278, 1287, 1296, 1309, 1514, 1518.
- WEINBERGER (Jaromir), compositeur et professeur tchèque, né en 1896 : 1341.
- WEINER (Leo), compositeur hongrois, 1885 † 1960 : 1340.
- WEINGARTNER (Felix), chef d'orchestre et compositeur autrichien, 1863 † 1942 : 366, 547, 791.
- WEISS (Silvius Leopold), luthiste et compositeur allemand, 1686 † 1750 : 129, 447.
- WEISSE, frère morave (c. 1520) : 708.
- WELLESZ (Egon), musicologue et compositeur autrichien, né en 1885 : 1394, 1572.
- WELLS (William, « Dicky »), tromboniste de jazz américain, né en 1909 : 1083.
- WERNER (Gregor Joseph), chef d'orchestre et compositeur autrichien, 1695 † 1766 : 146, 168.
- WESENDONK (Otto), négociant allemand, ami et protecteur de R. Wagner, 1815 † 1896 : 573, 574.
- WESENDONK (Mathilde, née Luckmeyer), épouse du précédent, femme de lettres, 1828 † 1902 : 560, 571, 573, 574, 607.
- WESLEY (Samuel), organiste et compositeur anglais, 1766 † 1837 : 782.
- WESLEY (Samuel Sebastian), fils

- du précédent, organiste et compositeur, 1810 † 1876 : 782.
- WESTRUP (Jack Allan), musicologue anglais, né en 1904 : 1589.
- WHISTLER (James Abbott Mac Neill), peintre américain, 1834 † 1903 : 919, 930.
- WHITE (Richard Grant), critique américain, 1822 † 1885 : 1627.
- WHITEMAN (Paul), chef d'orchestre de jazz américain, né en 1890 : 1081.
- WIDOR (Charles-Marie), organiste et compositeur français, 1845 † 1937 : 756, 757, 895, 1579, 1580.
- WIECHOWICZ (Stanislaw), compositeur et professeur polonais, né en 1893 : 1337.
- WIECK (Clara), voir : SCHUMANN.
- WIELAND (Christoph Martin), poète et romancier allemand, 1733 † 1813 : 398, 577, 1623.
- WIENER (Jean), pianiste et compositeur français, né en 1896 : 1513.
- WIENIAWSKI (Adam), compositeur polonais, 1876 † 1950 : 1336.
- WIEST (Franz), publiciste et critique allemand, 1814 † 1847 : 545.
- WILDBERGER (Jacques), compositeur suisse, né en 1922 : 1279, 1319-1320.
- WILDE (Oscar), écrivain anglais, 1854 † 1900 : 801.
- WILHEM (Guillaume BOCQUILLON, *dit*), compositeur français, 1781 † 1842 : 1563, 1567.
- WILLEMETZ (Albert), auteur dramatique français, né en 1887 : 1410, 1412.
- WILLIAMS (Charles Melvin, « Coatie »), trompettiste de jazz américain, né en 1908 : 1082.
- WILLIAMS (Clarence), pianiste de jazz américain, né en 1893 : 1077.
- WILLY, (Henry GAUTHIER-VILLARS, *dit*), romancier et critique français, 1859 † 1931 : 778, 1594, 1596, 1616.
- WILSON (Theodore, « Teddy »), pianiste de jazz américain, né en 1912 : 1082.
- WINTER (Peter von), violoniste, chef d'orchestre et compositeur allemand, 1754 † 1825 : 146, 390, 626.
- WINTERBERGER (Alexander), pianiste et professeur allemand, 1834 † 1914 : 547.
- WINTERFELD (Carl von), musicologue allemand, 1784 † 1852 : 1570.
- WIORA (Walter), ethnomusicologue allemand, né en 1906 : 1590.
- WITKOWSKI (Georges MARTIN, *dit*), chef d'orchestre et compositeur français, 1867 † 1943 : 901, 905.
- WITT (abbé Franz), compositeur allemand, 1834 † 1888 : 558.
- WITT (Friedrich), violoniste et compositeur allemand, 1770 † 1837 : 149.
- WITTGENSTEIN, voir : SAYN.
- WITTGENSTEIN (Paul), pianiste américain d'origine autrichienne, 1887 † 1961 : 1607.
- WOLDEMAR (Michel), violoniste français, 1750 † 1815 : 102.
- WOLF (Hermann), impresario allemand, 1845 † 1902 : 792.
- WOLF (Hugo), compositeur autrichien, 1860 † 1903 : 351, 373, 448, 450, 451, 453, 457, 458, 459, 461-463, 508, 567, 796-797, 1624, 1625.
- WOLF (Johannes), musicologue allemand, 1869 † 1947 : 1582, 1590.
- WOLFF (Joseph), médecin autrichien, 1724 † 1778 : 203.
- WÖLFFLIN (Heinrich), historien d'art suisse, 1864 † 1945 : 1584.
- WORDSWORTH (William), compositeur anglais, né en 1908 : 1397.
- WORMSER (André), compositeur français, 1851 † 1926 : 761.
- WUNDT (Wilhelm), philosophe et psychologue allemand, 1832 † 1920 : 1554.
- WURMSER (comte Dagobert Siegmund), général autrichien, 1724 † 1797 : 738.
- WYZEWA (Théodore de), musicologue français, 1862 † 1917 : 183, 200, 1586.
- XANROF (Léon FOURNEAU, *dit*), vau-devilliste et chansonnier français, 1867 † 1953 : 1491.
- XENAKIS (Yannis), compositeur grec, né en 1922 : 1200, 1465.
- YEATS (William Butler), poète irlandais de langue anglaise, 1865 † 1939 : 1288.
- YOUNG (Lester), saxophoniste de jazz américain, 1909 † 1959 : 1084, 1085, 1086.
- YSAYE (Eugène), violoniste et chef d'orchestre belge, 1858 † 1931 : 77, 919.
- YVAIN (Maurice), compositeur français, né en 1891 : 1411, 1413.
- ZACH (Jan), compositeur tchèque, 1699 † 1773 : 148.
- ZAFRED (Mario), compositeur et critique italien, né en 1922 : 1390, 1391-1392.

- ZAMACOIS (Miguel), littérateur français, 1866 † 1955 : 1491.
- ZAMACOLA (Iza), folkloriste basque, † 1820 : 1350.
- ZANI (Andrea), violoniste et compositeur italien, début du XVIII^e siècle : 97.
- ZARLINO (Giuseppe), compositeur et théoricien italien, 1517 † 1590 : 1583.
- ZECCHI (Adone), chef d'orchestre et compositeur italien, né en 1904 : 1390.
- ZELTER (Carl Friedrich), compositeur et professeur allemand, 1758 † 1832 : 151, 152, 343, 447, 463.
- ZENO (Apostolo), poète, historiographe et librettiste italien, 1668 † 1750 : 6.
- ZEPPPELIN (comte Ferdinand von), ingénieur allemand, 1838 † 1917 : 798.
- ZETKINE (Clara, *née* Eissner), militante communiste allemande, 1857 † 1933 : 1325.
- ZIANI (Marc' Antonio), compositeur italien, 1653 † 1715 : 144.
- ZICH (Otokar), esthéticien, folkloriste et compositeur tchèque, 1879 † 1934 : 713.
- ZIMMERMANN (Bernd Aloys), compositeur allemand, né en 1918 : 1279, 1311, 1313-1314.
- ZIMMERMANN (Pierre), pianiste et compositeur français, 1785 † 1853 : 381, 537, 544.
- ZINGARELLI (Niccolò), compositeur italien, 1752 † 1837 : 426, 754, 841.
- ZINNEMAN (Fred), réalisateur de films américain, d'origine autrichienne, né en 1907 : 1502.
- ZINZENDORF (Karl von), homme d'État autrichien, 1739 † 1813 : 208.
- ZINZENDORF (Nikolaus Ludwig von), restaurateur de l'Église des Frères moraves, 1700 † 1760 : 708.
- ZIPOLI (Domenico), organiste et compositeur italien, 1688 † 1726 : 108.
- ZOLA (Émile), écrivain français, 1840 † 1902 : 773, 944.
- ZÖLLNER (Heinrich), chef d'orchestre et compositeur allemand, 1854 † 1941 : 798.
- ZORRILLA (José), écrivain espagnol, 1817 † 1893 : 1357, 1368.
- ZUBELDIA (Emiliana de), compositrice espagnole contemporaine : 1372.
- ZUMSTEEG (Johann Rudolph), compositeur allemand, 1760 † 1802 : 342, 343, 344, 391, 448, 451.
- ZWEIG (Stefan), écrivain autrichien, 1881 † 1942 : 803.
- ZYWNY (Adalbert), pianiste et compositeur polonais, d'origine tchèque, 1756 † 1842 : 522.

INDEX DES ŒUVRES

Catalogues thématiques signalés dans l'Index des œuvres.

B. W. V. (*Bach Werke Verzeichnis*) : catalogue des œuvres de Jean-Sébastien Bach établi par W. Schmieder.

D. : catalogue des œuvres de Franz Schubert, établi par O. E. Deutsch.

F. : catalogue des œuvres de Wilhelm Friedemann Bach, établi par M. Falck.

K. : catalogue des œuvres de W. A. Mozart, établi par L. Koechel et révisé par A. Einstein. Les numéros de l'ancien catalogue figurent entre parenthèses.

Wq. : catalogue des œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach, établi par A. Wotquenne.

INDEX DES ŒUVRES

*Les numéros des pages précédés d'un astérisque
renvoient à l'exemple musical.*

- Abandon d'Ariane (l') : 1114.*
Abencérages (les) : 69, 407.
Abendempfindung, K. 523 : 212, 259.
Abends am Strand : 450, 456.
Abraham et l'Ange : 1256.
Abraxas : 1288.
Absent (l') : 878.
Abstrakte Oper n° I, (Opéra abstrait n° I) : 1309.
Abu Hassan : 396.
Académie et le Caveau (l') : 1485.
Accompagnement pour orgue de tous les offices de l'Église : 849.
Ach Gott, vom Himmel sieh darein : 272.
A Clymène : 860.
Acoustique nouvelle (l') : 1364-5.
Actus Tragicus, (cantate n° 106), BWV. 106 : 242.
Adagio en ut majeur, pour harmonica de verre, K. 617 a (356) : 235.
Adagio en fa majeur, pour instruments à vent, K. 440 a (411) : 257.
Adagio en si mineur, pour piano, K. 540 : 234.
Adagio canonique en fa majeur, pour instruments à vent, K. 440 d (410) : 257.
Adagio et Allegro (Fantaisie) en fa mineur, pour orgue mécanique, K. 594 : 207, 232, 234.
Adagio et Fugue en ut mineur, pour cordes, K. 546 : 221, 234.
Adagio et Rondo en ut mineur - ut majeur, pour harmonica de verre et quatuor, K. 617 : 235.
Adelaïde : 343.
Adelwold et Emma, D. 211 : 455.
Adieu New York : 1402.
Adieux (les) : 1264.
Adieux du goût (les) : 38.
Adlers Horst (Des), (le Nid de l'aigle) : 400.
Adraste, D. 137 : 370.
Adriani de Lafage Moterorum, Liber I : 1567.
Adriano in Siria : 15.
Ad usum Delphini : 1225.
A Elle, Lettres pour le piano : 289.
Æneas : 951.
- Africaine (l') : 394, 413, 558, 579.*
Agamemnon [l'Orestie] musique de scène de : J. Chailley : 1241 ; D. Milhaud : 1113.
Agon : 1020.
Agrestides (les) : 1225.
Aïda : 423, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 652.
Aiglon (l') : 1412.
Ainsi parla Zarathoustra, (Also sprach Zarathustra) : 800, 1069.
Air de cour : 867-868.
Ajax furieux : 783.
A la bien-aimée lointaine, (An die ferne Geliebte) : 337.
Ala et Lolli, Suite scythe : 1027, 1030, 1032, 1033.
A la manière de ... Chabrier : 833.
A la musique : 770.
Albert Herring : 1397.
Alborada del gracioso [Miroirs] : 672, 932.
Album Blätter : 513.
Album des Six (l') : 1105.
Album de voyage, (Album de voyage) : 1367.
Album d'un voyageur : 539, 561.
Album pour la jeunesse, (Album für die Jugend) : 513.
*Alceste, de Gluck : 17, 41, 43, 44, 45, 47, 48, *49, 50, 51, 52, 125, 404.*
Alceste, d'A. Schweitzer : 389.
Alcyone : 71.
Alexandre chez Apelle : 746.
Alexandre Nevsky : 1033, 1325, 1505, 1514.
Alfonso et Estrella, D. 732 : 370, 371.
Alfred le Grand, (Alfred der Grosse) : 747.
Aline, reine de Golconde : 42.
Allegretto en ut mineur, pour piano, de F. Schubert : 356.
Allegria : 1289.
Allegro en sol mineur, pour piano, K. 189 i (312) : 234.
Allegro en si majeur, pour piano, de R. Schumann : 508.
Allegro appassionato, de C. Saint-Saëns : 733.
Allegro barbaro, de B. Bartok : 1071, 1339.

- Allegro de concert en la majeur*, de F. Chopin : 523, 527.
Allegro de concert avec introduction, en ré mineur, de R. Schumann : 517.
Allgemeine Literatur der Musik : 1561.
Allgemeine Theorie der schönen Künste : 119.
Alonso e Cora : 390.
Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte, K. 520 : 258-9.
Alzira : 635.
Amadis des Gaules : 136.
Amants (les) : 1507.
Amants captifs (les) : 1242, 1257.
Amants de Teruel (les), film : 1259.
Amants de Teruel (les), (*los Amantes de Teruel*), de T. Bretón : 1357.
Amarus : 713.
Amaya : 1370.
Ambassadrice (l') : 417.
Ambiance II : 1200, 1201.
Âme en bourgeois (l') : 1160.
Amerikanerin (Die) : 135.
Amico Fritz (l') : 1376.
Ami de la maison (l') : 42.
Aminta : 756.
Amour des trois oranges (l') : 1032, 1033.
Amour et la vie d'une femme (l'), (*Frauenliebe und-Leben*) : 514.
Amour sacré et l'Amour profane (l') : 251.
Amours d'Antoine et Cléopâtre (les) : 746.
Amours du poète (les), (*Dichterliebe*) : 514.
Amour sorcier (l'), (*el Amor brujo*) : 1366.
Amusement pour le violon seul : 75.
Anacréon : 407.
Analogique A et B : 1200, 1206.
Analyse du jeu d'échecs : 18.
Andante en ut majeur, pour flûte, K. 285 e (315) : 216.
Andante cantabile, pour carillon, de J. Denÿn : 1474.
Andante et Fugue en la majeur, pour violon et piano, K. 385 e (402) : 234.
Andante et Variations en si b majeur, pour deux pianos, de R. Schumann : 513.
Andante placido [Venezia e Napoli] : 541.
Andantes (Trois) romantiques : 291.
An die Freude : « Freude, Königin der Weisen... », (« Joie, reine des sages... »), K. 43 b (53) : 203.
Andrea Chénier : 1376.
Andrea del Sarto : 1150.
Andromède : 88.
Ane et le ruisseau (l') : 1411.
Anfangsgründe der Rechenkunst und Algebra : 200.
Ange de feu (l') : 1027, 1028, 1032, 1033.
Angélique : 1234, 1254.
Angelo : 681.
Anges du péché (les) : 1517.
Anna Bolena : 414, 442.
Anneau du Nibelung (l'), (*Der Ring des Nibelungen*), tétralogie : 400, 420, 561, 573, 576, 582, 583, 585, 586, 589, 599, 601, 609, 766, 771, 832, 900, 1410, 1501.
Années de pèlerinage : 536, 537, 539-540, 541, 542, 551, 557.
Annette et Lubin : 14, 16.
Annus qui : 251.
A nous la liberté : 1511.
Antar : 685, 777.
Anthologie française, ou Chansons choisies depuis le XIII^e siècle : 1551.
Antiche Arie e Danze per liuto, (*Airs anciens et danses pour luth*) : 1384.
Antigone, de J. Cocteau et A. Honegger : 1007, 1116, 1120, 1121, 1222.
Antigone, de F. Hölderlin et C. Orff : 1290, 1291.
Antigone, de Sophocle, musique de scène de J. Chailley : 1241.
Antiphonaire de saint Grégoire : 1567.
Antiphonie : 1197, 1448.
Anti-scurra (l'), ou préservatif contre les Bouffons italiens : 32.
Antoine et Antoinette : 1517.
Antoine et Cléopâtre : 1228, 1230.
Aperçu sommaire de la littérature et de la bibliographie en France : 1566.
Apocalypse : 1400.
Apocalypse de Saint Jean (l') : 1210.
Apollo et Hyacinthus, seu Hyacinthi metamorphosis, K. 38 : 260.
Apollonius de Thyane : 713.
Apollon musagète : 909, 982, 989, 1009.
Apollo und Hyacinthus, (Apollon et Hyacinthe), de H. W. Henze : 1311.
Apologie de la musique française contre M. Rousseau : 37.
Apologie du sublime bon mot : 32.
Apostrophe (l') : 1210.
Apothéose de la Seine : 1215.
Apparitions : 536, 562.
Apprenti sorcier (l') : 944, 945, 1519.
Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata [2^e Année de pèlerinage] : 541, 561.
Après un rêve : 858.
Aqueros mountagnos : 1491.
Arabella : 802, 1341.
Arabesque en ut majeur, de R. Schumann : 512.
Arabesques, de C. Debussy : 1360; en sol majeur : 1520.

Arbeit und Rhythmus : 1571.
Arbre de Noël (l'), (*Weihnachtsbaum*) : 537.
Architettura : 1387.
Archives des maîtres de l'orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : 1580.
Ariane, de G. Delerue : 1265.
Ariane, de J. Massenet : 772.
Ariane à Naxos, (*Ariadne auf Naxos*) : 802, 1004.
Ariane et Barbe-Bleue : 944.
Ariettes oubliées : 915, 931, 1360.
Ariodant : 398.
Arlésienne (l') : 767.
Armida, d'A. Dvorak : 711.
Armida, de J. Haydn : 188.
Armida, de G. Rossini : 434.
Armide, de Gluck : 44, 46, 48, 50, 404.
Armide, de Lully : 31, 33, 35, 37, 38.
Armonico pratico al cembalo (l') : 112.
Armor : 899.
Arnold Schönberg et son école : 1171.
Aroldo, (2^e version de *Stiffelio*) : 639, 646.
Arpège : 861.
Arpiade : 1321.
Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra sur la plainte du milieu du parterre, intervenant entre les deux coins : 31.
Art de jouer du violon de Paganini (l'), (*Ueber Paganinis Kunst die Violine zu spielen*) : 470.
Art de la fugue (l'), (*Die Kunst der Fuge*), BWV. 1080 : 138.
Art de l'archet (l'), (*l'Arte del arco*) : 100.
Art de toucher le clavecin (l') : 159.
Art du chant (l') : 61.
Art du compositeur dramatique (l') : 542.
Art du violon (l') : 99.
Arte del violino (l'). XII Concerti con XXIV Capricci : 94, 98.
Art et la Révolution (l'), (*Die Kunst und die Revolution*) : 573.
Artistes et les amis des arts (les) : 1408.
Art of Playing on the Violon (The) : 97.
Art poétique, d'Horace : 1630.
Art poétique [*Jadis et Naguère*], de P. Verlaine : 836.
Arts et l'art de la critique (les), (*The Arts and the Art of Criticism*) : 1598.
Ascanio : 735.
Ascanio in Alba, K. III : 150, 203, 261.
Ascenseur pour l'échafaud : 1521.
Ascension (l') : 1164.
Asie [*Schéhérazade*] : 931.

Aspects sentimentaux : 1145.
Assassinat du duc de Guise (l') : 1509.
Assassins d'eau douce : 1501.
Astolphe et Joconde, ou les Coureurs d'aventures : 746.
Astrologie (l') : 1521.
Astrologue dans les puits (l') : 1220.
Atalante (l') : 1512.
Athalie : 31.
Atlantide (l'), (*l'Atlantida*), de M. de Falla : 1367.
Atlantide (l'), d'H. Tomasi : 1257.
A tour d'anches : 1228.
A travers chants : 1608.
Attaque du moulin (l') : 773.
Attila : 633, 635.
Au bord d'une source [1^{re} Année de pèlerinage] : 541.
Aucassin et Nicolette : 22, 871.
Au cimetière : 860, 864.
Au clair de la lune : 410.
Aufenthalt [*Schwanengesang*], D. 957 n° 5 : 456, 458.
Auferstehung und Himmelfahrt..., voir : *Carl Wilhelm Rammlers...*
Au feu (*Devant Moscou*) : 1326.
Auflösung, D. 807 : 342.
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny : 1277, 1287.
Au petit prophète de Boehmischbroda, au grand prophète Monnet : 33.
Au postillon Chronos, (*An Schwager Chronos*), D. 369 : 454.
Aus Italien : 798.
Autobiographie, de S. Prokofiev : 1024, 1026, 1030, 1033.
Autobiographie, de L. Spohr : 1605.
Automne : 842.
Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tad-jiks et chez les Sartes : 1581.
Avapiés (el) : 1369.
Ave Maria, de J. Denyn : 1474.
Ave Maria, de P. Dietsch : 1565.
Ave Maria, de G. Fauré : 858.
Ave Maria, de F. Schubert, voir : *Hymne à la Vierge*.
Ave Maria, d'I. Stravinsky : 1012.
Ave Maria, de G. Verdi : 650.
Aventures de M. Broucek (les), (*Vylety pane Brouckovy*) : 713.
Aventures du roi Pausole (les) : 1120, 1254, 1412.
Aveux indiscrets (les) : 19.
Ave verum corpus, K. 618 : 208, 235, 254, 255, 270.
Baba Yaga : 694.
Babel : 1012.
Babylons Pyramiden : 390.
Bacchus, d'A. Duvernoy : 762.
Bacchus, de J. Massenet : 772.
Bacchus et Ariane : 951.
Bach (J. S.), de Ph. Spitta : 1570.

- Bachelier de Salamanque (le)* : 950.
Bagarre (la) : 715.
Bagatelles (Onze, op. 119 et Six, op. 126), de Beethoven : 314.
Baiser de la fée (le) : 1010.
Bal (le) : 1149.
Balada blánicka : 713.
Balcon de l'opéra (le) : 1565.
Ballade, op. 19, de G. Fauré : 859.
Ballade, de D. Lesur : 1149.
Ballade de la geôle de Reading (la) : 1231, 1234.
Ballade pour un enfant inconnu : 1326.
Ballades (Quatre), op. 10, de J. Brahms : 725.
Ballades (Quatre), de F. Chopin : 529.
Ballades chorales et Trois Chœurs, de R. Schumann : 517.
Ballet d'Alcidiane : 163.
Ballet de l'Amour malade : 163.
Ballet de la Raillerie : 27.
Bal martiniquais (le) : 1114.
Bal masqué (le), (Un ballo in maschera) : 646, 647.
Bal vénitien (le) : 1237.
Banner of Saint George (The) : 789.
Barberillo de Lavapiés (el), (le Petit Barbier de Lavapiés) : 1348.
Barbier de Bagdad (le), (Der Barbier von Bagdad) : 537.
Barbier de Séville (le), (il Barbiere di Siviglia) : 411, 412, 431-433, 436, 444, 445, 469, 1629.
Barcarolle en fa dièse mineur, op. 60, de F. Chopin : 523, 539.
Barcarolles, de G. Fauré : 859, 860, 862, 863.
Barcheggio (Il) : 163.
Bardes (les), ou Ossian : 407, 408.
Barque de Dante (la) : 404.
Bas-fonds (les) : 1513.
Basoche (la) : 777, 1410.
Bas-reliefs assyriens : 1217.
Bastien et Bastienne, K. 46 b (50) : 245, 261.
Bataille de Legnano (la), (la Battaglia di Legnano) : 633.
Bataille de Marignan (la) : 853, 1563.
Bataille des Huns, (Hunnenschlacht) : 552, 563.
Bataille d'Hermann (la), (Hermanns Schlacht) : 44.
Bataille du rail (la) : 1517.
Bauerlegende : 1345.
Beach : 1210.
Béatitudes (les) : 884-885.
Beatrice Cenci : 1397.
Beatrice di Tenda : 415, 436.
Béatrice et Bénédict : 420, 496, 497.
Beaucoup de bruit pour rien, (Much Ado About Nothing) : 420.
Beethoven, ses critiques et ses glossateurs : 1605.
Beggar's Opera (The) : 1287, 1514, 1626.
Belfagor : 1384.
Belle Arsène (la) : 21.
Belle au bois dormant (la), de F. Hérol : 746.
Belle au bois dormant (la), de P. Tchaïkovsky : 692, 762, 989, 1024.
Belle de Haguenau (la) : 1411.
Belle Esclave (la) : 19.
Belle et la Bête (la) : 1129.
Belle Hélène (la) : 1415, 1416.
Belle Mélusine (la), (Die schöne Melusine) : 503.
Belle Meunière (la), (Die schöne Müllerin), D. 795 : 349, 350, 450, 454, 456, 458.
Bénédiction de Dieu dans la solitude [Harmonies poétiques et religieuses] : 563.
Bemowski : 284.
Benvenuto Cellini : 405, 406, 419, 491, 496, 550, 579, 580.
Beowulf : 726.
Berceuse en ré b majeur, op. 57, de F. Chopin : 530.
Berceuses du chat : 997, 999.
Bérénice : 905.
Bergamasca (variations sur la) : 108.
Berger fidèle (le) : 61.
Bernauerin (Die), (Agnès Bernauer) : 1290.
Bertoldo in corte : 12.
Beschreibung der K. K. Privilegierten durch den Herrn Hofstatuaris Müller errichteten Kunstgalerie zu Wien : 232-3.
Bête humaine (la) : 1513.
Betty : 753.
Betulia liberata (la), K. 74 c (118) : 255, 257.
Biches (les) : 982, 989, 1134, 1259.
Bidule en ut : 1192, 1448.
Bijoux indiscrets (les) : 1599.
Billet de loterie (le) : 410.
Billy Budd : 1397.
Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique : 1563, 1564, 1612.
Black Knight (The) : 789.
Blaise le savetier : 18.
Blanik : 712.
Blumenstück : 512.
Bluthochzeit, (Noces de sang) : 1307.
Boccaceries : 1237.
Bœuf sur le toit (le) : 1112.
Bohème (la) : 776, 816, 820, 825, 826, 827, 1376.
Bohemian Girl (The) : 783, 784.
Boîte à joujoux (la) : 919, 922, 923.
Boléro, d'E. Ocon : 1363.
Boléro, de M. Ravel : 932, 936, 938, 1404, 1627.

Bolivar : 1113.
Bonne Chanson (la) : 860.
Boris Godounov : 668, 676, 680, 684, 686, 688, 689, 690, 692, 695, 777, 917, 978, 1417.
Bouffon (le), (*Chout*) : 988, 1027, 1032, 1033.
Boulevard Solitude : 1312.
Bourgeois gentilhomme (le) : 802.
Bourrée d'Auvergne : 291.
Bourrée fantasque : 837.
Bouteille de Panurge (la) : 1217.
Bout-entrain (le) : 71.
Brebis égarée (la) : 1111.
Breux rencontre, (*Breaf Encounter*) : 1507, 1508.
Bride of Lammermoor (The) : 443.
Briséis : 770, 836.
Brises d'Orient (les) : 290.
Britannicus : 1610.
Broadway Melody : 1510, 1518.
Bruja (la) : 1358.
Bûcheron (le) : 19.
Büchse der Pandora (Die), (*la Boîte de Pandore*) : 1301.
Bukovin : 712.
Bunte Blätter : 513.
Bürgschaft (Die), (*La Caution*) : 1287.
Burlesque (Troisième), de B. Bartok : 1063.
Burlesque, de R. Strauss : 798.
Butterfly that stamped (The) : 715.
Cabine téléphonique (la) : 1265.
Cabiria : 1509.
Cadet-Rousselle : 1218, 1254.
Cadi dupé (le) : 17.
Cahiers romands : 1116.
Caïd (le) : 420.
Caïra : 1478.
Calamita dei cuori (la) : 246.
Calife de Bagdad (le) : 284, 409.
Caligula : 862.
Cambiale di matrimonio (la), (*le Contrat de mariage*) : 428.
Caméléopard (le) : 1145.
Campana sommersa (la), (*la Cloche engloutie*) : 1384.
Campanella [3^e Étude d'exécution transcendante], de F. Liszt : 466, 536.
Campanella [Concerto n^o 2 pour violon], de N. Paganini : 473.
Cançones epigramáticas : 1363.
Canons funèbres, voir : *In memoriam Dylan Thomas*.
Canons (Fünf) nach lateinischen Texten, (*Cinq Canons d'après des textes latins*) : 1304.
Cantabile : 884.
Cantata sacra, de R. Malipiero : 1391.
Cantate, d'I. Stravinsky : 1019.
Cantate d'amour, de G. Migot : 1225.
Cantate de chambre, de C. Beck : 1318.

Cantate de Noël, d'A. Honegger : 1123.
Cantate des fins dernières de l'homme : 713.
Cantate des moissons : 1337.
Cantate Domino : 59, 61.
Cantate pascalle, de G. Migot : 1225.
Cantate profane, de B. Bartok : 1072.
Cantates, d'E. Barraine : 1219.
Cantates (Deux), d'A. Webern : 1305.
Cantates maçonniques, de Mozart : 256-257, 448; voir aussi : *Maurerfreude (Die)*, et *Eine kleine Freimaurer Kantate*.
Cantate sur la mort de Joseph II, (*Kantate auf den Tod Josephs II*) : 336.
Canterina (la) : 187.
Canticum sacrum : 1012, 1019, 1020, 1021, 1030.
Canti di prigionia, (*Chants de captivité*) : 1388.
Cantigas de Santa Maria : 1569.
Cantio de S. Elisabetha, Hungariae regis filia : 556.
Cantique de Jean Racine : 858.
Cantique des Cantiques : 1150.
Cantiques, de M. Jacob : 1140.
Cantiques spirituels, (*Geistliche Lieder*), de J. Ch. F. Bach : 135.
Canto : 1252.
Canto di speranza : 1313.
Canzoni, de F. Ghedini : 1387.
Capriccio, de J. Ibert : 1233.
Capriccio en fa mineur, op. 5, de F. Mendelssohn : 501.
Capriccio en ut majeur, K. 300 g (395) : 234.
Capriccio, de R. Strauss : 260, 266 803, 1344.
Capriccio, d'I. Stravinsky : 1007, 1012.
Capriccio espagnol : 685, 777.
Capriccio stravagante : 101.
Capricci und Intermezzi, 8 Klavierstücke, op. 76 : 726.
Caprices, d'A.-F. Boëly, (*Trente*) op. 2 : 287, *288; op. 7 : 288.
Caprices (Douze), de G. Guillemin : 75.
Caprices, de P. Locatelli, voir : *Arte del violino...*
Caprices (Vingt-quatre), de N. Paganini : 465, 468, 471, 508.
Caprices de Marianne (les) : 1144, 1145.
Caprices romantiques, (*Caprichos románticos*) : 1368.
Capuleti e i Montecchi (i) : 415, 436.
Caractacus : 789.
Caravane du Caire (la) : 21.
Cardillac : 1281, 1282, 1283.
Carillon (le) : 760.
Carillon national (le) : 1478.
Carl Wilhelm Rammlers Aufer-

- stehung und Himmelfahrt Jesu*, Wq. 240 : 133.
Carmen : 766, 767, 768, 769, 772, 1120, 1257, 1612, 1623.
Carmen saeculare : 66.
Carmina Burana : 1290.
Carnaval d'Aix (le) : 1114.
Carnaval de Venise (le), ou la Constance à l'épreuve : 746.
Carnaval de Vienne, (Faschings-schwang aus Wien) : 512.
Carnaval des animaux : (le) : 732.
Carnaval romain (le) : 419.
Carnaval, scènes mignonnes : 508.
Carrosse d'or (le) : 1507, 1513.
Carrosse du Saint-Sacrement (le) : 1257.
Carrousel (le) : 1341.
Cartomancienne (la), (Die Kartenlegerin) : 514.
Casa nel bosco (la) : 842.
Cas d'Arcone (le) : 712.
Cas Debussy (le) : 1596.
Caserio (el) : 1369.
Cassandra : 135.
Cassation en sol majeur, de L. Mozart : 146.
Casse-Noisette : 692, 762, 1519.
Castor et Pollux : 245, 1600.
Catalogue d'oiseaux : 1165, 1166.
Catalonia : 1367.
Catarina Cornaro : 414.
Catéchisme de la fugue, (Katechismus der Fuge) : 1571.
Catullà Carmina : 1290.
Causes intérieures de la faiblesse extérieure de l'Eglise : 560.
Caustiques : 1203.
Cavalleria rusticana : 776, 1362, 1376.
Cendrillon, de N. Isouard : 410.
Cendrillon, de J.-L. Laruette : 16.
Cendrillon, (Cenerentola), de G. Rossini : 411, 433.
Cent Motets du XIII^e siècle : 1581.
Cento Anni : 738.
Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire. Lettre à Madame Folio : 33.
Ce qu'on entend sur la montagne (Bergsymphonie) : 563.
Cercle des métamorphoses (le) : 1174.
Cerdaña : 905.
Ceremony of Carols (A), (Cérémonie des cantiques) : 1398.
Cert a Kaca : 711.
Certova sténa, (le Mur du Diable) : 709.
C'est l'extase : 860.
Chaconne [Sonate n° 4, en ré mineur, pour violon seul], BWV. 1004 : 744, 1573.
Chaconne, pour violon, de T. A. Vitali : 98.
Chalet (le) : 419.
Chambre des enfants (la) : 688.
Chanson de Rakoczi : 556-557.
Chanson d'Ève (la) : 861.
Chanson du printemps : 1617.
Chanson et romance : 1289.
Chansonnier de l'Arsenal (le) : 1582.
Chansonnier de Medinaceli (le), (Cancionero musical de la casa de Medinaceli) : 1373.
Chansonnier d'Upsala (le), (Cancionero de Upsala) : 1372.
Chansonnier musical des XV^e et XVI^e siècles, (Cancionero musical de los siglos XV y XVI) : 1348, 1349, 1355.
Chansonnier populaire espagnol, (Cancionero musical popular español) : 1366.
Chansons de Bilitis : 919.
Chansons madécasses : 938, 939.
Chanson triste : 896.
Chant d'amour et de mort du cornette Christophe Rilke : 1145.
Chant de folie : 1233, 1234.
Chant de joie (le) : 1124.
Chant de la cloche (le) : 778, 900.
Chant de la terre (le), (Das Lied von der Erde), de G. Mahler : 805, 807, 909.
Chant de la terre (le), de D. de Séverac : 905.
Chant de naissance : 1307.
Chant de Nigamon (le) : 1123.
Chant de saint Wenceslas : 707.
Chant des forêts (le) : 1327, 1329.
Chant du barde, (Bardengesang), D. : 147 : 454.
Chant du rossignol : 999.
Chanteur de jazz (le) : 1509.
Chants (Douze), de Ch.-V. Alkan : 291.
Chants de carnaval florentin, (Canti carnascialeschi) : 1587.
Chants de feu et de lune : 1186.
Chants de la fiancée, (Lieder der Braut) : 514.
Chants de la Sainte-Chapelle : 1567.
Chants de Marie Stuart, (Gedichte der Königin Maria Stuart) : 514.
Chants de Mignon, (Lieder der Mignon, aus « Wilhelm Meister ») : 451, 454.
*Chants de paysans hongrois : *1049-1050.*
Chants de terre et de ciel : 1164.
Chants du matin, (Gesänge der Frühe) : 513.
Chants en plein vent : 454.
Chants et danses de la mort : 688.
Chants polonais : 530.
Chants populaires des Flamands de France : 1566.
Chants (Six) populaires hébraïques : 1111.
Chants (Quatre) russes : 1002.
Chants (Cinq) sans paroles : 1028.
Chants (Quatre) sérieux, (Vier Ernste Gesänge) : 727.

- Chapelle-musique des rois de France* : 1563.
Charles VI : 418.
Charles de France : 418.
Chartreuse de Parme (la) : 1143, 1144.
Chasse aux hirondelles (la) : 754.
Chasse-neige [12^e Étude d'exécution transcendante] : 543.
Chasse sauvage, (Wilde Jagd), [8^e Étude d'exécution transcendante] : 543.
Chasseur maudit (le) : 543, 875, 888, 890.
Château de Barbe-Bleue (le) : 909, 1070, 1071.
Chatte (la) : 989, 1143, 1144, 1259.
Chef-d'œuvre inconnu (le) : 231.
Chemin de fer (le) : 291.
Chemin de la croix : 1211.
Chemin de lumière : 1129.
Chemin du paradis (le) : 1513.
Cheminée du roi René (la) : 1109.
Chemins de la musique soviétique (les) : 1031.
Chevalier à la rose (le), (Der Rosenkavalier) : 607, 801, 802.
Chevalier aux fleurs (le) : 759.
Chevalier errant (le) : 1234.
Children's Corner : 923.
Ch'io mi scordi di te, K. 505 : 268.
Choéphores (les), [l'Orestie] : 1112, 1113, 1290.
Chœurs (Deux), de S. Prokofiev : 1030.
Chorals, pour orgue, de C. Franck : 892, 912.
Choses en soi : 1028.
Chout, voir : Bouffon (le).
Christ de la Vêga (le), (el Cristo de la Vega) : 1368.
Christoph Colomb, (Colombus), de W. Egek : 1288.
Christophe Colomb, de D. Milhaud : 1113, 1115, 1278.
Christ unser Herr, zum Jordan kam : 272.
Christus : 537, 540, 554, 557, 565, 1625.
Chronique du temps de Charles IX : 419.
Chroniques de ma vie : 995.
Chute de la maison Usher (la), (The Fall of the House Usher) : 923.
Cid (le) : 772.
Cigale (la) : 760.
Cinderella, de M. Delannoy : 1255.
Cinderella, de S. Jones : 762.
Ciné-bijou : 1260.
Cinéma ou l'homme imaginaire (le) : 1494.
Cinq Doigts (les) : 1005.
Circé : 1357.
Circus Polka : 1016.
Clair de lune, de G. Fauré : 860.
Clairs de lune, d'A. Decaux : 1271.
Clari, de F. Halévy : 417.
Clari, or the Maid of Milan, de H. R. Bishop : 782.
Claudine von Villa Bella, D. 239 : 366, 369, 371.
Clavecin (ou Clavier) bien tempéré (le), BWV. 846-893 : 128, 221, 241, 299.
Clavecinistes de 1637 à 1790 (les) : 1568.
Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach : 128.
Clef du Caveau (la) : 1485-6.
Clémence de Titus (la), (la Clemenza di Tito), K. 621 : 208, 263, 389.
Cléopâtre, de C. Benoît : 897.
Cléopâtre, de J. Massenet : 772.
Cloche engloutie (la) : 932, 933.
Cloches de la cathédrale de Strasbourg (les) : 537, *563.
Clochette (la), d'E. Duni : 16.
Clochette (la), de F. Hérold : 418.
Collection générale des œuvres classiques : 1562.
Collectio operum musicorum batavorum saeculi XVI : 1569.
Collier de saphirs (le) : 760.
Colombe (la) : 878.
Colonne (la) : 1488.
Combattimento di Tancredi e Clorinda : 701.
Comparaison de la musique italienne et de la musique française : 88.
Composition 1953 n° 2 : 1457-1461.
Comte Ory (le) : 412, 435, 444.
Concert à la cour (le) : 416.
Concert pour petit orchestre, d'A. Roussel : 950.
Concerti (X) per chiesa e per camera, op. 1, de G. M. Alberti : 97.
Concertino da camera, de J. Ibert : 1233.
Concertino pour piano et orchestre, de H. W. Henze : 1311. A. Hoenegger : 1124.
Concertino pour quatuor à cordes, d'I. Stravinsky : 1005.
Concertino de trompette, de R. Loucheur : 1215.
Concertino pour violon et orchestre de chambre, d'H. Martelli : 1217.
Concertino pour violoncelle et orchestre, d'A. Roussel : 960.
Concerto, ballet : 1156.
Concerto Adelaïde : 217.
Concerto à la mémoire d'un ange : 466, 1301.
Concerto à trois chœurs, de Mon-donville : 62.
Concerto da camera, de D. Lesur : 1149.
Concerto d'Aranjuez : 1373.
Concerto del Gatto : 102.

Concerto dell' albatro, (*Concerto de l'albatros*) : 1386.

Concerto de mai : 1256.

Concerto for Jazzband and Symphony Orchestra : 1319.

Concerto Grosso, de : J. Ch. F. Bach, *mi b majeur* : 135. J. Bal y Gay : 1372. A. Corelli, *sol mineur*, « pour la nuit de Noël » : 59.

Concerto italien, (*Concerto imitalienischen gusto*), BWV. 971 : 527.

Concerto per due pianoforti soli, d'I. Stravinsky : 1014.

Concerto pour alto et orchestre, de : P. R. Fricker : 1397, 1398. E. Rubbra : 1398.

Concerto pour basson et orchestre, de W. A. Mozart, *si b majeur*, K. 186 e (191) : 215.

Concerto pour clarinette et orchestre, de : G. Finzi : 1399. W. A. Mozart, *la majeur*, K. 622 : 208, 219, 220.

Concerto pour clavecin et cinq instruments, de M. de Falla : 1366.

Concerto pour cor et orchestre, de R. Strauss : 803.

Concerto pour flûte et orchestre, de : J. Ibert : 1233. W. A. Mozart, *sol majeur*, K. 285 c (313) : 215; *ré majeur*, K. 285 d (314) : 216. G. Ph. Telemann, *sol majeur* : 125.

Concerto pour flûte et orchestre à cordes, de J. Rivier : 1213.

Concerto pour flûte, harpe et orchestre, de W. A. Mozart, *ut majeur*, K. 297c (299) : 216.

Concerto pour hautbois et orchestre, de W. A. Mozart, *ré majeur*, K. 285d (314) : 216. J. Novak : 1342. R. Strauss : 803. B. A. Zimmermann : 1313.

Concerto pour neuf instruments, d'A. Webern : 1305.

Concerto pour instruments de batterie et orchestre, de D. Milhaud : 1112.

Concerto pour ondes Martenot, d'A. Jolivet : 1156.

Concerto pour orchestre, de : P. Hindemith : 1281. H. Martelli : 1217. G. Petrassi, n° 1, n° 2, n° 3 : 1389.

Concerto pour orchestre à cordes, d'I. Stravinsky (*Basler Concerto*) : 1017.

Concerto pour orgue et orchestre à cordes, de F. Poulenc : 1133, 1134.

Concerto pour piano, instruments à vent et batterie, de M. Ciry : 1210.

Concerto pour piano et orchestre, de : J. Ch. Bach, *ut mineur* : 138; *fa mineur* : 137, 138; *sol majeur* : 138. W. F. Bach, *mi mineur*, F. 43 : 131. H. Barraud : 1221. B. Bartok, n° 1 : 1072; n° 2 : 1072;

n° 3 : 1070. Beethoven, n° 3, *ut mineur* : 136, 151; n° 4, *sol majeur* : 337; n° 5, *mi b majeur* : 337. B. Blacher, n° 1 : 1309 n° 2 : 1309, 1310. A. Boieldieu, n° 1 : 282. J. Brahms, n° 1, *ré mineur* : 728; n° 2, *si b majeur* : 728. P. Capdevielle : 1243. A. de Castillon : 897. F. Chopin, n° 1, *mi mineur* : 527; n° 2, *fa mineur* : 527. M. Jacob : 1140. A. Jolivet : 1156-1157. F. Liszt, n° 1, *mi b majeur* : 536, 552. H. Martelli : 1217. F. Mendelssohn, n° 1, *sol mineur* : 503. W. A. Mozart : 244-250; 3 *Sonates de J. Ch. Bach*, *arrangées en concerto*, K. 21 b (107) : 244; *fa majeur*, K. 37 : 244; *si b majeur*, K. 39 : 244; *ré majeur*, K. 40 : 244; *sol majeur*, K. 41 : 244; *ré majeur*, K. 175 : 245; *si b majeur*, K. 238 : 245; *ut majeur*, K. 246 : 245; *mi b majeur*, K. 271 : 204, 245; *la majeur*, K. 386 a (414) : 246; *fa majeur*, K. 387 a (413) : *246; *ut majeur*, K. 387 b (415) : 246; *mi b majeur*, K. 449 : 247; *si b majeur*, K. 450 : *247; *ré majeur*, K. 451 : 247; *sol majeur*, K. 453 : 247; *si b majeur*, K. 456 : 248; *fa majeur*, K. 459, (« du couronnement ») : 207, 248; *ré mineur*, K. 466 : 247, 248; *ut majeur*, K. 467 : 248; *mi b majeur*, K. 482 : 248, *249; *la majeur*, K. 488 : 248; *ut mineur*, K. 491 : 247, 250, 1313; *ut majeur*, K. 503 : 248; *ré majeur*, K. 537, (« du couronnement ») : 247; *si b majeur*, K. 595 : 207, 237, 249-250, 257. S. Nigg : 1185, 1186. Ch. H. Parry : 788. M. Peragallo : 1391. S. Prokofiev, n° 1, *ré majeur* : 1026, 1027, 1033; n° 2, *sol mineur* : 1026, 1030, 1033; n° 3, *ut majeur* : 1027, 1030, 1033; n° 5, *sol majeur* : 1030. S. Rachmaninov, n° 2, *ut mineur* : 1507, 1508. M. Ravel, *ré majeur*, (*pour la main gauche*) : 909, 938, 939; *sol majeur* : 938. A. Rawsthorne : 1399. M. Reger, *fa mineur* : 810. J. Rivier, n° 1, *ut majeur* : 1213. A. Roussel, *sol majeur* : 950. C. Saint-Saëns, n° 2, *sol mineur* : 732, 733; n° 3, *ut mineur* : 733; n° 4, *ut mineur* : 733, 734; n° 5, *fa majeur* : 733. A. Schönberg : 1297. R. Schumann, *la mineur* : 517. I. Stravinsky, *mi b*, (« *Dumbarton Oaks* ») : 1014, 1017. P. Tchaïkovsky, n° 1, *si b mineur* : 1518. P. Vladiguerov, n° 3 : 1332.

Concerto pour piano et orchestre

- d'harmonie, d'I. Stravinsky : 1006, 1012, 1013.
- Concerto pour deux pianos et orchestre*, de : W. F. Bach, *mi b majeur*, F. 46 : 131. W. A. Mozart, *mi b majeur*. K. 316 a (365) : 245. V. Trojan : 1342.
- Concerto pour trois pianos et orchestre*, de W. A. Mozart, *fa majeur*, K. 242 : 245.
- Concerto pour piano, violon et orchestre*, de W. A. Mozart, *ré majeur*, K. 315 f (app. 56) : 218.
- Concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre*, de Beethoven, *ut majeur* : 333.
- Concerto pour tuba et orchestre*, de Vaughan Williams : 1390.
- Concerto pour violon et orchestre*, de : Beethoven, *ré majeur* : 332, 337. A. Bliss : 1398. J. Brahms, *ré majeur* : 728. A. Echaï : 1329. W. Fortner : 1307. R. Halffter : 371. H. W. Henze : 1311. I. M. Jarnowick, n° 5 : 103. A. Khatchaturian : 1325. F. Mendelssohn, *mi mineur* : 503; *ré mineur* : 503. W. A. Mozart, *si b majeur*, K. 207 : 217; *ré majeur*, K. 211 : 217; *sol majeur*, K. 216 : 217; *ré majeur*, K. 218 : 217; *la majeur*, K. 219 : 217. S. Nigg : 1185, 1186. N. Paganini, n° 1, *mi b majeur* : 469; n° 2, *si mineur* : 465, 469, 536; n° 3, *mi majeur* : 469. M. Peragallo : 1391. L. Pipkov : 1333. S. Prokofiev, n° 1, *ré majeur* : 1030. M. Reger, *la majeur* : 810. J. Rivier : 1212. P. Rode, n° 4, *la majeur* : 69. C. Saint-Saëns, n° 3, *si mineur* : 733. A. Schönberg : 1297. R. Schumann, *ré mineur* : 517. I. Stravinsky, *ré majeur* : 1012-1013. G. B. Viotti : n° 22, *la mineur* : 77. A. Vivaldi : 60. W. Vogel : 1321.
- Concerto pour violon, alto et orchestre*, de W. A. Mozart, *mi b majeur*, K. 320 d (364) : 217, 218.
- Concerto pour violon, violoncelle et orchestre*, de J. Brahms, *la mineur* : 728.
- Concerto pour violoncelle et orchestre*, de : A. Dvorak, *si mineur* : 711. J. Haydn, n° 2, *ré majeur* : 145. A. Honegger : 1124. A. Mihalý : 1340. C. Saint-Saëns, n° 1, *la mineur* : 733. R. Schumann, *la mineur* : 517. B. A. Zimmermann : 1313.
- Concerto pour violoncelle et orchestre d'instruments à vent*, de J. Ibert : 1233.
- Concertos (Deux), pour le clavecin ou le piano forte... par Mlle Le Chantre* : 280.
- Concerts brandebourgeois*, BWV. 1046-1051 : 229, 1014.
- Concerts de symphonie pour les violons, flûtes et hautbois*, de J. Aubert : 74.
- Concertstück*, de R. Schumann : 517.
- Concertstück*, de Weber : 544; variations de F. Liszt : 544.
- Concurrence (la)* : 1129.
- Confessions (les)* : 30.
- Confitebor*, de F. Feo : 64.
- Confitebor*, de M. R. de La Lande : 59.
- Conjuration de Fiesque (la)*, (*Die Verschwörung des Fiesco*) : 768.
- Considérations sur la musique* : 247.
- Consul (le)*, (*The Consul*) : 712, 1246, 1392.
- Conte, pour piano*, de S. Prokofiev : 1030.
- Conte di Monte Cristo (il)* : 754.
- Contes d'Espagne* : 1367.
- Contes de ma mère l'Oye* : 935.
- Contes de la vieille grand-mère (les)* : 1028, 1031.
- Contes d'Hoffmann (les)* : 1414.
- Contessa d'Égmont (la)* : 754.
- Contredanses*, de Beethoven, voir : *Danses allemandes (Douze)*.
- Convive de pierre (le)* : 676, 678, 683, 686, 688.
- Coppélia* : 752, 755-756, 771.
- Coq d'or (le)* : 686, 916.
- Coq et l'Arlequin (le)* : 1103, 1126.
- Corbeau (le)* : 1515.
- Cor féérique de l'enfant (le)*, voir : *Knaben Wunderhorn (Des)*.
- Coriolan* : 226, 337, 590, 740.
- Coro di morti*, (*Chœur des trépassés*) : 1389.
- Corps glorieux (les)* : 1164.
- Correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague (le)* : 33.
- Corregidor (Der)* : 797.
- Correspondance de Marcel Proust et de Reynaldo Hahn* : 1610.
- Correspondance littéraire, philosophique et critique* : 1599.
- Corsaire noir (le)* : 1411.
- Così fan tutte*, K. 588 : 8, 138, 207, 229, 230, 239, 248, 262, 263, 270-271, 432, 530, 934.
- Cosmogonie* : 1154.
- Coup de roulis* : 1410.
- Couplets en procès (les)* : 10, 15.
- Coupole (la)* : 1186.
- Cour du roi Pétaud (la)* : 771.
- Cours de composition musicale* : 953.
- C. P. E. Bachs Empfindungen*, Wq. 67 : 119.
- Créateurs de l'opéra comique français (les)* : 20.

- Creation (The)*, de W. Fortner : 1307.
Création (la), (*Die Schöpfung*), de J. Haydn : 169, 193, 194, 195, 329, 870.
Création du monde (la) : 1111, 1112.
Créatures de Prométhée (les), (*Die Geschöpfe des Prometheus*) : 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 1622.
Credo, d'I. Stravinsky : 1012.
Crépuscule des dieux (le), (*Die Götterdämmerung*) : 566, 575, 586, 592, 593, 594, 598, 602, 605, 610, 613, 614, 758, 1614.
Crime de M. Lange (le) : 1513.
Cris de Paris (les) : 1563.
Cris du monde : 1118, 1121, 1123, 1245.
Critical and Biographical Notes on Early Spanish Music : 1353.
Critica musica : 1621.
Crociato in Egitto (Il) : 412, 413.
Croisade des innocents (la), (*la Crociata degli innocenti*) : 818.
Cromwell (préface de) : 404.
Croqueuse de diamants (la) : 1260.
Crucifixion (The), de J. Steiner : 787.
Crucifixion, de R. Vandelle : 1200.
Csárdás macabre : 537, 549.
Cum invocarem : 60.
Cygne de Tuonela (le) : 704.
Cyrano, de M. Constant : 1260.
Cyrano de Bergerac, de J. B. Förster : 713.
Dalibor : 709.
Dal male il bene : 163.
Dame à la licorne (la) : 1241.
Dame blanche (la) : 409.
Dame de pique (la) : 692.
Dame du lac (la), (*la Donna del lago*) : 434.
Dames du bois de Boulogne (les) : 1502, 1517, 1521.
Damnation de Faust (la) : 452, 494, 496, 579, 882, 900, 1629.
Damoiselle élue (la) : 914.
Danaïdes (les) : 44.
Danceries, de C. Delvincourt : 1237.
Danceries, de C. Gervaise : 174.
Danse allemande n° 3 (« Promenade en traîneau »), K. 605 : 213.
Danse allemande n° 5 (« le Canari »), K. 600 : 213.
Danse des morts (la) : 1120, 1123.
Danse des sorcières (la), (*le Streghe*) : 468, 469.
Danse fantastique : 1252.
Danse incantatoire : 1154.
Danse macabre (la) : 732, 735.
Danses (Douze) allemandes, de Beethoven : 743, 744.
Danses concertantes : 1016.
Danses des compagnons de David (les), (*Die Davidsbündlertänze*) : 511, 603.
Danses espagnoles, (*Danzas españolas*) : 1362.
Danses (Huit) exotiques : 1210.
Danses hongroises : 725.
Danses (Cinq) rituelles : 1154.
Danses roumaines : 1051.
Danses valaques : 1342.
Danseuse de corde (la) : 760.
Dans les steppes de l'Asie centrale : 683, 777, 920.
Dantons Tod, (*La Mort de Danton*) : 1310.
Danzas fantasticas : 1364.
Daphné : 1344.
Daphnis et Chloé : 932, 936, 981, 985, 987, 1259, 1304.
Dardanus : 35, 245.
Davidde penitente, K. 469 : 255.
Davidsbund, voir : *Danses des compagnons de David*.
Debora : 713.
De cantu et musica sacra : 1561.
Décembristes (les) : 1327.
Declaración de instrumentos musicales (*Comiença el libro llamado*) : 1354.
Déclaration au public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique : 33.
Déclin de l'Occident (le), (*Der Untergang des Abendlandes*) : 1564.
Défense d'aimer (la), (*Das Liebesverbot*) : 401, 572, 579, 580.
Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle : 71.
Défilé : 1214.
Dégénération et régénération : 1595.
De grève... [Proses lyriques] : 921.
Dein Angesicht : 457.
Deirdre of the Sorrows; (*Deirdre des Douleurs*) : 1397.
Déjeuner sur l'herbe (le) : 910.
De la chanson considérée sous le seul rapport musical : 1567.
De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre : 1551.
Délivrance de Thésée (la) : 1114.
Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura : 384.
Del origen y reglas de la musica : 384.
Déluge (le) : 735.
Demande en mariage de Pélopes (la) [*Hippodamia*] : 712.
Demetrio e Polibio : 428.
Demoiselles d'Avignon (les) : 980.
Démon (le) : 714.
Démons et merveilles : 1515.
Démophon : 147.
Denkmäler der Tonkunst in Oester-

- reich, (Monuments de la musique en Autriche) : 1572.*
De Profundis, de M. Dupré : 1211.
De Profundis (Psaume instrumental), de F. Liszt : 538-539.
De Profundis, de Mondonville : 63.
Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie : 534, 547.
Description du Parnasse français : 70.
Désert (le) : 420.
Déserteur (le) : 20, 23, 42, 45.
Déserts : 1465.
Désert vivant (le), (The Living Desert) : 1501.
Désespoir : 1030.
Destruction de Jéricho (la) : 66.
Deuil en vingt-quatre heures : 1260.
Deux Avarés (les) : 42, 664.
Deux Chasseurs et la laitière (les) : 16.
Deux Créoles (les) : 746.
Deux Grenadiers (les), (Die beiden Grenadiere) : 514.
Deux Journées (les) : 426, 1602.
Deux Nuits (les) : 410.
Deux Pigeons (les) : 758, 759.
Deux Sous de charbon : 771.
Deux Vieilles Gardes : 771.
Devin du village (le) : 14, 16, 36, 1357.
Diable amoureux (le) : 753.
Diable boiteux (le) : 1210.
Dialogues d'Éleuthère : 1598.
Dialogues des Carmélites : 1137.
Diamants de la Couronne (les) : 417.
Diana : 1366.
Diane de Poitiers : 1234.
Diavolina, voir : Violon du Diable (le).
Dictionnaire bio-bibliographique des éphémérides de musiciens espagnols, (Diccionario bio-bibliográfico de efemerides de músicos españoles) : 1353.
Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens, (Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon) : 1569, 1570.
Dictionnaire de la musique et des musiciens, (Dictionary of Music and Musicians) : 786.
Dictionnaire de musique, de S. de Bros-sard : 168.
Dictionnaire de musique, (Musik-lexikon), de H. Riemann : 1570.
Dictionnaire de musique, de J.-J. Roussseau : 664, 1550.
Dictionnaire historique des musiciens : 1562.
Dictionnaire liturgique historique et théorique de plain-chant et de musique d'Église au Moyen âge et dans les temps modernes : 1565, 1566.
Dictionnaire lyrique, ou Histoire des opéras : 1567.
Didon : 60.
Die ihr des unermesslichen Weltalls..., voir : Eine kleine deutsche Kantate.
Dies Irae : 1327.
Dies Irae, de Ch.-V. Alkan : 542.
Dies Irae, de J. Ch. Bach : 136.
Dies Irae, de M. Ciry : 1211.
Dies Irae, d'A. Louet : 64.
Dies Irae, de Torlez : 64.
Dieu et la bayadère (le) : 750.
Dieux de la Grèce, (Die Götter Griechenlands), D. 677 : 360.
Dimensions du temps et du silence : 1338.
Dimitrij : 711.
Dinner Engagement (A), (Invitation à dîner) : 1396.
Dinorah, voir : Pardon de Ploërmel (le).
Diptyque méditerranéen : 904.
Directeur de théâtre (le), (Der Schauspieldirektor), K. 486 : 265.
Dir, Seele des Weltalls, K. 420 a (420) : 258.
Dit de l'innocent (le) : 688.
Dit des jeux du monde (le) : 1121.
Divan occidental (le), (West-östlicher Divan) : 797.
Divertimento (Trio) en si b majeur, K. 254 : 239; en mi b, K. 563 : 221.
Divertimento, de J. Rivier : 1212.
Divertimento, d'I. Stravinsky : 1010.
Divertimento, de R. Vlad : 1391.
Divertimento a 7 stromenti, (Sep-tuor en ré majeur), K. 251 : 210.
Divertimento in quattro esercizi : 1387.
Divertissement, ballet : 767.
Divertissement, pour orchestre de chambre, de J. Ibert : 1231, 1233.
Divertissement, pour quatuor à cordes, de W. A. Mozart : 223; ré majeur, K. 125 a (136); si b majeur, K. 125 b (137), fa majeur, K. 125 c (138).
Divertissement, pour quintette à vent et piano, d'A. Roussel : 950, 954.
Divertissement à la hongroise, D. 818 : 356.
Divine Comédie (la), de C. del Cam-po : 1368.
Divine Comédie (la), de Dante : 541, 553.
Divine Comédie (la), d'E. Granados : 1368.
Djamileh : 767.
Djinns (les) : 890, 891.
Dobrynia Nikititch : 695.
Docteur blanc (le) : 761.
Doktor Faust, de F. Busoni : 1385.
Doktor Faust, d'I. Walter : 391.
Doktor Faustus, de T. Mann : 1302.
Doktor Johannes Faust, de H. Reuter : 1285.
Dolly, : 860.
Dolorès (la) : 1357, 1361, 1362.

Dolorès, ou le Miracle de la femme laide : 1155.
Domino noir (le) : 416.
Dompteur (le) : 1260.
Doña Francisquita : 1369.
Don Alvaro, voir : *Final de Don Alvaro (el)*.
Don Carlos, 1^{re} version : 640, 646, 647; 2^e version, (*Don Carlo*) : 649, 651.
Don César de Bazan : 772.
Don Giovanni, K. 527 : 8, 136, 198, 206, 212, 213, 229, 230, 245, 256, 263, 268-270, 314, 329, 391, 405, 406, 418, 453, 463, 489, 580, 584, 603, 627, 1018, 1385, 1609.
Don Juan, de Gluck, voir : *Festin de pierre (le)*.
Don Juan, de Mozart, voir : *Don Giovanni*.
Don Juan, de R. Strauss : 799.
Don Juan, ou le Festin de pierre, de Molière : 268, 738.
Don Lindo de Almeria : 1371.
Donna serpente (la) : 401.
Donna superba (la) : 31.
Don Pasquale : 414, 426, 432, 436, 444-445.
Don Quichotte, film : 1514.
Don Quichotte, de J. Massenet : 772.
Don Quichotte, de R. Strauss : 800.
Don Quichotte à Dulcinée : 1514.
Don Quichotte, der Löwenritter : 125.
Don Sébastien de Portugal : 414.
Dorfbarbier (Der) : 145.
Dot de Suzette (la) : 409.
Doubles : 1207.
Dragon et Jana (le) : 1333.
Dragons de Villars (les) : 422.
Dreigroschenoper (Die), (l'Opéra de quat' sous) : 1287, 1309.
Duègne (la) : 1033.
Dunkle Reich (Das), (l'Empire obscur) : 804.
Duo, pour piano à quatre mains, d'A.-P.-E. Boëly : 288.
Duo en ut majeur, op. 140, de F. Schubert, voir : *Sonate en ut majeur, pour deux pianos*.
Duo concertant, d'I. Stravinsky : 1013.
Duo Merveille : 471.
Duo romantique (Deuxième), de Ch. Uhren : 289.
Duos (Trois), pour deux altos F. 60-62, de W. Fr. Bach : 131.
Duos (Douze), pour deux cors, K. 496a (487) : 220.
Duos (Six), pour deux flûtes, F. 54-59 : 131.
Duos (Quatre), pour harpe et piano-forte, d'A. Boieldieu : 285.
Duos (Trois), pour soprano, mezzo-soprano et orchestre, de R. Loucheur : 1216.

Duos, pour violon et alto, de J. Kricka : 714. *W. A. Mozart* : 221; *sol. majeur, K. 423*; *si b majeur, K. 424*.
Duos (Sept), pour violon et harpe d'H. Martelli : 1218.
Due Vdovy, (les Deux Veuves) : 709.
Ebony-Concerto : 1002, 1017.
Échec au roi : 715.
Échelle de soie (l'), (la Scala di seta) : 411, 428, 435.
Écho et Narcisse : 44.
Échos de Pologne : 755.
Échos des chants russes : 709.
Échos des chants tchèques : 709.
Éclair (l') : 418.
École de la jeunesse (l') : 16, 19.
École des maris (l') : 1257.
École française de violon de Lully à Viotti (l') : 1585.
Écossais de Chatou (l') : 771.
Écossaises, de F. Schubert : 356.
Écrits sur la musique et les musiciens, (Gesammelte Schriften über Musik und Musiker) : 783.
Édifie ta patrie, tu consolides la paix : 1342.
Edina : 1245.
Egmont : 337.
Egyptienne [Mélodies orientales] : 290.
Ehre sei Gott : 130.
Eichendorfflieder, voir : *Gedichte von Eichendorff*.
Ein deutsches Requiem, voir : *Requiem allemand*.
Eine kleine deutsche Kantate : « Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt », K. 619 : 258.
Eine kleine Freimaurer Kantate : « Laut verkünde unsre Freude », K. 623 : 208, 219, 258.
Ein Landarzt, (Un médecin de campagne) : 1311.
Eisenstein (S. M.) : 1505.
Elegia di Duino : 1391.
Eleison, de C. Benoît : 897.
Elektra : 776, 801, 802, 1404.
Elektronische Studien : *1462-*1463.
Éléments (les), de J.-F. Rebel : 168-169.
Éléments (les), d'A.-C. Destouches : *868.
Elerz e Zulmida : 752.
Élie, (Elijah) : 504.
Elisabetta, regina d'Inghilterra : 431.
Élixir d'amore (l') : 414, 442.
Eliza : 400.
Elle et moi, duo romantique : 289.
Éloge des critiques : 1594.
Elverhøj : 705.
Emma : 416.
En blanc et noir : 923.

- En Bohême* : 682.
Enchantements d'Alcine (les) : 1129.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : 1550, 1584.
Encyclopédie méthodique : 1551.
Enfance du Christ (l') : 494, 873, 874, 885.
Enfant et les sortilèges (l') : 934, 936, 938.
Enfant prodigue (l'), de H.-M. Bernton : 745.
Enfant prodigue (l'), de C. Debussy : 912.
Enfant prodigue (l'), d'A. Wormser : 761.
Enfant-roi (l') : 774.
Enfants du Paradis (les) : 1261.
Enfer (l') [la Divine Comédie] : 537.
Engel Gottes Weinen (Die), voir : *Lied der Trennung (Das)*.
English Chamber Music : 1575.
English Folk-Songs, (Chansons populaires anglaises) : 1398.
Enigma Variations : 789.
En Languedoc : 905.
Enlèvement au sérail (l'), (*Die Entführung aus dem Serail*), K. 384 : 17, 188, 197, 205, 212, 216, 261, 262, 263-265, 390, 664, 701.
Enlèvement des Sabines (l') : 746.
Enlèvement d'Europe (l') : 1114.
Enoch Arden : 1344.
Enrico, conte di Borgogna, (Henri, comte de Bourgogne) : 414, 442.
Ensayo histórico-apologetico de la literatura española : 384.
En sourdine : 860.
Entr'acte : 1509.
Entr'acte cinématographique : 966.
Éolides (les) : 884.
Épaves retrouvées (les) : 1243.
Épisodes pour archets et batterie : 1337.
Épithalame pour A. Berg, (Epitaffio per A. Berg) : 1321.
Épithalame : 1157-1158.
Épître sur l'opéra : 1496.
Épreuve villageoise (l') : 22, 746.
Équipée sauvage (l'), (*The Wild One*) : 1521.
Erdgeist, (l'Esprit de la terre) : 1301.
Erlkönig, voir : Roi des aulnes (le).
Ermordung Cäsars (Die), (*l'Assassinat de César*) : 1313.
Ernelinde, princesse de Norvège : 19, 42.
Érostrate : 422, 771.
Erreur d'un moment (l') : 416.
Erwartung, d'A. Schönberg : 1294.
Erwartung, de H. Wolf : 462.
Erzittert und fallet, F. 83 : 130.
Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart : 198.
Escales : 1233.
Escenas andaluzas : 1362.
Esclarmonde : 772.
Esercizi (Uno de Trentadue) per clavicembalo, de F. Pollini : 540.
Esmeralda, de L. Bertin, arrangement de F. Liszt : 546.
Esmeralda (la), de C. Pugni : 752.
Espada : 760.
España (6 Hojas de album), (Feuilles d'album), d'I. Albeniz : 1359.
España, d'E. Chabrier : 770, 837.
Espigadora (la) : 1369.
Espoir (l') : 1513.
Esquisse d'une esthétique musicale scientifique : 1583.
Esquisses, de F. Liszt : 536.
Esquisses, de R. Schumann : 513.
Esquisses automnales : 1030.
Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, (Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen) : 101.
Essai sur la musique ancienne et moderne : 1559.
Essai sur l'art de jouer le violon, (Elementi teorico pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino) : 101.
Essai sur la véritable manière de toucher du clavier, (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen), Wq. 254 : 133.
Essai sur le doigté du violoncelle et la conduite de l'archet : 79.
Essai sur l'origine des langues : 1551.
Essais de diptérogaphie musicale : 1567.
Essais pour orchestre : 1337.
Essay on Musical Criticism : 1626.
Essercizi per gravicembalo, de D. Scarlatti : 110, 160.
Estampes : 911, 924.
Estampies et danses royales : 1581.
Esther : 65.
Esther de Carpentras : 1254.
Esther, princesse d'Israël : 905.
Esthétique expressive de Guillaume Dufay dans ses rapports avec la technique musicale du xv^e siècle : (l') 1586-7.
Estro poetico-armonico, Parafrasi sopra li salmi I-VIII : 95.
Éternel Retour (l') : 1129, 1515.
Étienne Marcel : 735.
Étoile (l'), d'E. Chabrier : 770, 832, 833, *875, 879, 1410, 1413.
Étoile (l'), d'A. Wormser : 761.
Étonnements (les) : 1481.
Étrange Monsieur Victor (l') : 1516.
Étranger (l') : 902, 904.
Étrangère (l'), (la Straniera) : 415, 436.
Étude n° 1, de M. Chamass : 1200.

Étude, pour pianola, d'I. Stravinsky : 1006.
Étude aux allures : 1201, 1202, 1203.
Étude aux casseroles : 1194.
Étude aux chemins de fer : 1194, 1195.
Étude aux objets animés : 1201, 1203.
Étude aux sons animés : 1201, 1203.
Étude aux tourniquets : 1194.
Étude de musique concrète : 1197, *1454.
Étude poétique : 1441, 1448.
Étude pour pédale en forme de suite : 1474.
Étude pour un coup de cymbales : 1337.
Étude sur un son : 1453.
Étüden (Zwei) für orchester, (Deux Études pour orchestre), de W. Vogel : 1320.
Études (Deux), de musique concrète, de P. Boulez : 1197.
Études, de musique électronique, de H. Eimert : 1455.
Études pour piano, de : J. Brahms : 725. F. Chopin : 526-527; *la b majeur* : 543. C. Debussy : 909-924; J. Ch. Kessler : 538. F. Mendelssohn, *fa majeur* : 502. S. Prokofiev : 1030. I. Stravinsky : 993.
Études, pour piano à pédalier, de R. Schumann : 513.
Études, pour piano et orchestre, de D. Milhaud : 1111.
Études (Douze) dans les tons mineurs : 291.
Études d'après les Caprices de Paganini : 465, 508.
Études (Six) de concert d'après les Caprices de Paganini : 466, 508.
Études d'exécution transcendante : 537, 543.
Études (Quatre) de rythme : 1165.
Études (Cinq) de rythme : 1174.
Études des tonalités folkloriques, (Folkloristische Tonalitätsstudien) : 1554.
Études musicales et nouvelles silhouettes de musiciens : 1615.
Études (Douze) symphoniques en forme de variations : 356, 510, 890.
Eugène Onéguine : 692.
Euménides (les) [l'Orestie] : 1113.
Euridice : 163.
Euryanthe : 397, 398, 1603.
Ève : 772.
Évocations : 950, 952, 955.
Excelsior [les Cloches de la cathédrale de Strasbourg] : 563.
Excelsior, de F. Marenco : 759.
Exercices pour piano, de J. Brahms : 725.

Exhortations : 1337.
Expression musicale mise au rang des chimères (l') : 89.
Expression of the Emotions in Men and Animals (The) : 1571.
Exultate Deo, de G. Dugué : 64.
Exultate, jubilate, K. 158 a (165) : 147.
Ezio : 260.
Fables littéraires, (Fábulas literarias) : 384.
Fâcheux (les) : 989, 1127.
Factorielle 7 : 1204.
Fahrt zum Hades, D. 526 : 341.
Fairy Queen (The) : 399.
Falbalas : 1517.
Falstaff : 432, 647, 649, 652, 653, 766, 815, 832, 1376, 1378.
Famille suisse (la) : 409.
Fanchonnette (la) : 422.
Fanciulla del West (la) : 816, 823, 826.
Fandango (le) : 756.
Fanfaves pour trompettes, timbales, violons et hautbois, avec une suite de Symphonies mêlées de cors de chasse : 169.
Fantaisie, pour clarinette et piano de R. Schumann : 516.
Fantaisie, pour orgue, de : C. Franck, *ut majeur* : 882; *la majeur* : 884; *si b majeur* : 882. W. A. Mozart, K. 528 a : 143.
Fantaisie pour orgue mécanique, de W. A. Mozart, *fa mineur*, K. 608 : 234; *fa mineur*, K. 594, voir : *Adagio et Allegro en fa mineur*.
Fantaisie pour piano, de : C. Ph. E. Bach : 133. W. Fr. Bach, *mi mineur*, F. 20 : 129. F. Chopin, *fa mineur*, op. 49 : 529. F. Mendelssohn, *fa dièse mineur*, (« Sonate écosaise ») : 502. W. A. Mozart, *ut mineur*, K. 385 f (396) : 234; *re mineur*, K. 385 g (397) : 234; *ut mineur*, K. 475 : 242. R. Schumann, *ut majeur*, op. 17 : 510.
Fantaisie pour piano à quatre mains, de F. Schubert : 666; *fa mineur*, D. 940 : 356.
Fantaisie, pour piano chœurs et orchestre, de Beethoven : 333.
Fantaisie pour piano et orchestre, de : C. Debussy : 915, 925. G. Fauré : 863.
Fantaisie, pour piano et violon, de F. Schubert, *ut majeur*, D. 934 : 357.
Fantaisie, pour violon et orchestre, de R. Schumann, *ut majeur*, op. 131 : 517.
Fantaisie bétique (Fantasia betica) : 1366.

- Fantaisie chromatique et fugue pour clavier, en ré mineur, BWV. 903* : 131.
Fantaisie et fugue pour piano, en ut majeur, K. 383 a (394) : 234.
Fantaisie et fugue sur B.A.C.H. : 809.
Fantaisie sur des airs populaires angevins : 899.
Fantaisie sur « Merlin » : 1360.
Fantaisie sur un thème malgache : 1217.
Fantaisie symphonique sur les thèmes de « Léléo », voir : Grande Fantaisie...
Fantaisie symphonique et fugue, de M. Reger : 809.
Fantaisies à quatre parties, de H. Purcell : 175.
Fantasia : 1519.
Fantasia quasi sonata, voir : Après une lecture du Dante.
Fantôme : 1030.
Fantôme de Loda (le), (Lodas Gespenst), D. 150 : 455.
Farandole (la) : 758.
Farce de Maître Pathelin (la), de H. Barraud : 1220, 1254.
Farce de Maître Pathelin (la), de F. Bazin : 422.
Farrebique : 1518.
Faucon (le) : 42.
Faune et la bergère (le) : 993.
Faust, d'A. Adam : 753.
Faust, de Costa, Bajetti et Panizza : 733.
Faust, de Goethe : 343, 468, 587, 798, 807; musique de scène de H. H. Pierson : 783.
Faust, de Ch. Gounod : 421, 1024.
Faust, de F. Schubert, voir : Scene aus Goethe's « Faust ».
Faust, de R. Schumann, voir : Scènes de Faust.
Faust, de L. Spohr : 393, 394, 400.
Faust, de H. Zöllner : 798.
Faust ouverture (Eine) : 572.
Faute de l'abbé Mouret (la) : 774.
Favorite (la) : 414, 444.
Fedora : 1376.
Fedra : 1380.
Fée des glaces (la) : 1009.
Féerique : 1233.
Fées (les), (Die Feen) : 401, 572.
Fée Urgèle (la) : 16.
Feldeinsamkeit : 461.
Félix, ou l'Enfant trouvé : 21.
Femme à barbe (la) : 1238, 1254.
Femme sans ombre (la), (Die Frau ohne Schatten) : 802.
Femmes de bonne humeur (les) : 987.
Femme silencieuse (la), (Die schweigsame Frau) : 803, 1344.
Fermière (la) : 1489.
Fernand Cortez, ou la Conquête du Mexique : 408, 747.
Fernando, D. 220 : 371.
Ferne Klang (Der), (le Son lointain) : 1285.
Fervaaal : 778, 902, 904.
Festin de l'araignée (le) : 950, 955.
Festin de la sagesse (le) : 1112.
Festin de pierre (le) : 738, 744.
Festin des Apôtres (le), (Das Liebesmahl der Apostel) : 572.
Festin pendant la peste (le) : 1025.
Fête chez Thérèse (la) : 763.
Fête hongroise (la) : 748.
Fêtes : 919, 920.
Fêtes de Thalie (les) : 61.
Fêtes galantes : 1360.
Feu d'artifice : 986, 993, 994.
Feuersnot : 776, 801.
Feuilles d'album, voir : España.
Feux follets [5^e Étude d'exécution transcendante] : 543.
Fiamma (la), (la Flamme) : 1384.
Fiammetta : 761.
Fiancée (la) : 749.
Fiancée de Messine (la), de Z. Fibich : 712.
Fiancée de Messine (la), (Die Braut von Messina), de R. Schumann : 519.
Fiancée du lion (la), (Die Löwenbraut) : 456.
Fiancée vendue (la), (Prodaná Nevesta) : 709.
Fidelio (primitivement, Léonore) : 22, 308, 333-334, 337, 390, 426, 427, 472, 550, 607, 1622.
Fierabras, D. 796 : 371.
Fiesque, d'É. Lalo : 768.
Fiesque de Schiller, voir : Conjuratiön de Fiesque (la).
Figlia di Jorio (la) : 1380.
Figure humaine : 1134, 1135, 1136.
Figures sonores : 1255.
Fille abandonnée (la), (Das verlassene Mädlein) : 450.
Fille de marbre (la) : 752.
Fille d'Inistore (la), (Das Mädchen von Inistore), D. 281 : 455.
Fille du Danube (la) : 751.
Fille du régiment (la) : 414, 425, 444.
Fille mal gardée (la) : 746.
Film Sense (The) : 1505, 1515.
Fils des étoiles (le) : 967.
Fils de Tantale (le) [Hippodamia] : 712.
Fils prodigue (le) : 985, 989, 1027, 1032, 1033.
Final de Don Alvaro (el) : 1968.
Finta Cameriera (la) : 31.
Finta Semplice (la), K. 46 a (51) : 261.

- Fioretti* : 556.
Fisch-Ton-Khan : 831.
Flauto incantato (il) o le Convulsione musicali : 747.
Flegeljahre : 507.
Fleur de lotus (la), (*Die Lotosblume*) : 514.
Fleur d'oranger : 759.
Flore et Zéphyre : 746.
Flut (Die), (*le Flot*) : 1309.
Flûte enchantée (la), (*Die Zauberflöte*), K. 620 : 136, 142, 144, 194, 198, 202, 206, 208, 226, 229, 230, 237, 239, 258, 261, 262, 263, 271, 272, 334, 390, 426, *486, 663, 740, 1498.
Foire de Sorotchinsky (la) : 690.
Folle Journée (la) voir : *Mariage de Figaro (le)*.
Follia (la), variations de B. Pasquini : 108; d'A. Scarlatti, voir : *Variations sur...*
Fontaines de Rome (les), (*le Fontane di Roma*) : 1383.
Forains (les) : 1144.
Force du destin (la), (*la Forza del destino*) : 640, 646, 647, 652, 1376.
Forêt enchantée (la), (*The Inchancted Forrest*), de F. Geminiani : 97.
Forêt enchantée (la), de V. d'Indy : 900.
Forgeron (le) : 563.
Fortunio : 777, 1410.
Fou (le) : 1246.
Fou chantant (le) : 1509.
Fou de la dame (le) : 1255.
Fourmi (la) : 1493.
Fra Diavolo : 416, 579, 754.
Fragonard : 777.
Françaises : 1142.
Francesca da Rimini, de P. Tchaïkovsky : 691.
Francesca de Rimini, de S. Rachmaninov : 695.
Françoise de Rimini, d'A. Thomas : 421.
Frans-Juges (les) : *479-*482, 487, 495.
Fräulein von Scudéri (Das), (*Madoiselle de Scudéri*) : 1281.
Freischütz (Der) : 328, 396, 397, 398, 399, 405, 499, 607, 1609.
Frères Karamazov (les) : 713.
Freunde von Salamanka (Die), (*les Amis de Salamauque*), D. 326 : 371.
Frivolité (la) : 34.
Fronde (la) : 422, 843.
Fughettes (Sept), pour piano, de R. Schumann : 513.
Fugue en ut mineur, pour deux claviers, K. 426 : 215, 221, 234; transcription pour cordes, voir : *Adagio et Fugue*, K. 546.
Fugue en si b majeur, pour orgue, de W. F. Bach : 131.
Fugue en mi mineur, pour piano, de F. Mendelssohn : 501.
Fugue en sol mineur, pour piano à deux ou à quatre mains, K. 375 e (401) : 234.
Fugue (Grande) pour quatuor à cordes de L. van Beethoven, voir : *Quatuor à cordes*, n° 17.
Fugues (Six) pour cordes, K. 404 a : 221.
Fugues (Quatre) pour piano, de R. Schumann : 513.
Fuite du roi Béla (la) : 703.
Funny Face, (Drôle de frimousse) : 1518.
Furchtlosigkeit und Wohlwollen, (Intépidité et Bienveillance) : 1288.
Fureurs de Saül (les) : 64.
Furia italiana : 1254.
Furioso : 1319.
Fusées : 931.
Galathée : 421.
Gant (le), (*Der Handschuh*) : 456.
Ganymède, D. 544 : 454, 599.
Garde de la paix (la) : 1327.
Gargantua : 905.
Gaspard de la nuit : 931, 932, 935, 938.
Gastibelza : 422.
Géant (le) : 1024.
Gedichte für eine Frauenstimme (Wesendonklieder) : 574.
Gedichte von Eichendorff : 461.
Gedichte von Eduard Mörike : 450, 461, 797.
Gedichte von Gœthe : 461.
Geisha (The) : 762.
Gellertlieder, voir : *Lieder von Gellert*.
Gellerts geistliche Oden und Lieder mit Melodien, Wq. 194 : 133.
Gelosie fortunata (le) : 230.
Gemma : 755.
Generale Colli a Roma (il), ou *Ballo del Papa* : 738.
General History of Music (A) : 1560, 1561.
General History of the Science and Practice of Music : 1560.
Général Lavine : 1002.
Geneufomia (la) : 384.
Genoveva : 518, 579.
George Barnwell, voir : *London Merchant (The)*.
Gesang der Geister über den Wassern (Chant des esprits au-dessus des eaux), D. 484 : 351.
Gesang der Jünglinge im Feuerofen, (Chant des adolescents dans la fournaise) : 1315.
Gesang der Mönche : 144.
Gesänge des Seeräubers O' Rourke und seiner geliebten Sally Brown

(*Chants du pirate O'Rourke. et de sa maîtresse Sally Brown*) : 1310.
Gezeichneten (Die), (les Marqués) : 1285.
Ghisèle : 887.
Gianni Schicchi : 819.
Gibet (le) [*Gaspard de la nuit*] : 929, 935.
Gibby la cornemuse : 422.
Gigue en sol majeur, pour piano, K. 574 : 234.
Gigues [Images] : 919, 921.
Ginebra, d'I. Albeniz : 1360.
Ginevra de M. Delannoy : 1255.
Ginevra di Scozia, de S. Mayr : 427.
Giocatore (il) : 29.
Giovanna di Guzman (version italienne des *Vêpres siciliennes*) : 646.
Gioventu di Enrico Quinto (la) : 418.
Giselle, ou les Willis : 419, 751, 752, 755, 757, 986.
Gloriana : 1397, 1398.
Gloxinia (le) : 1127.
Gluck, : 1586.
Glückliche Hand (Die), (la Main heureuse) : 1294.
Gnossiennes (Trois) : 969, *970.
Goethe et Beethoven : 1579.
Götter Griechenlands (Die), voir : *Dieux de la Grèce (les)*.
Goetz de Berlichingen : 943.
Golden Legend (The) : 786.
Golliwogg's Cake-walk [Children's Corner] : 1002.
Golondrinas (las) : 1370.
Gondoliers (The), or the King of Barataria : 786.
Goyescas : 1361, 1362.
Gracieux (le) : 71.
Graf von Gleichen (Der), (le Comte de Gleichen), D. 918 : 371.
Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle : 449.
Grande Amitié (la) : 1326.
Grande Fantaisie symphonique sur les thèmes de « Léléo » : 536.
Grande Illusion (la) : 1513.
Grande Pâque russe (la) : 685.
Grande Patrie (la) : 1326.
Grande Pièce symphonique [Six Pièces pour grand orgue] : 882.
Grandes (les) : 454.
Grands Virtuoses (les), (Grosse Virtuosen) : 465.
Grand Traité d'instrumentation : 50.
Grand Voilier (le) : 1147.
Gran Partita, K. 370 a (361) : 211.
Gran Via (la) : 1364.
Greek Slave (A) : 762.
Green : 860.
Gretna Green : 756.
Grimm et la musique de son temps : 33.
Grisélidis : 772.

Grösse in der Musik, (Notion de grandeur en musique) : 200.
Grosse Kalender (Der), (le Grand Calendrier) : 1285.
Grotesques de la musique (les) : 1608.
Grotte de Fingal (la), voir : *Hébrides (les)*.
Groupe du Tartare, (Gruppe aus dem Tartarus), D. 583 : 341, 454, *599.
Grundlagen einer Ehren-Pforte : 121.
Gruppe aus dem Tartarus voir : *Groupe du Tartare*.
Gruppen fur drei Orchester, (Groupes pour trois orchestres) : 1207, 1316.
Guercoeur : 905.
Guerre de l'Opéra (la), lettre écrite à une dame en province par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre : 32.
Guerre et Paix : 1033.
Gueux au Paradis (les) : 1493.
Guglielmo Ratcliff : 1376.
Guido et Ginevra : 418.
Guignol et Pandore : 1155.
Guillaume Tell : 407, 412, 425, 434, 435, 472, 579, 782, 1505.
Guitare (la) : 74.
Günstling (Der) : 1344.
Günther von Schwarzburg : 389.
Guntram : 776, 801.
Gurrelieder : 448, 464, 1293.
Gute Nacht (Bonne Nuit) [le Voyage d'hiver], D. 911 n° 1 : *347, 358.
Guy Mannering : 409.
Guzman el Bueno : 378.
Gwendoline : 770, 836, 879.
Gymnopédies (Trois) : 965, 966, 967, 972.
Gypsy (la) : 733.
Habanera [les Sites auriculaires] : * 929.
Händel (G. F.), de F. Chrysander : 1570.
Haendel, de R. Rolland : 1579.
Haendel variations, voir : *Variations et fugue sur un thème de Haendel*.
Hagars Klage, voir : *Plainte d'Agar*.
Hagoromo : 1225.
Half-Time : 715.
Hallelujah : 1510.
Hamburger Kapitänsmusiken : 125.
Hamlet, film : 1518.
Hamlet, de B. Blacher : 1310.
Hamlet, (Amleto), de F. Faccio : 651.
Hamlet, de F. Liszt : 552.
Hamlet, d'A. Thomas : 421.
Hängenden Gärten (Die), (les Jardins suspendus) : 1293.
Hänsel und Gretel : 798.
Hans Heiling : 400.
Harawi : 1165.
Harem (le) [*Mélodies orientales*] : 290.
Harmonice Musices Odhecaton : 174.

- Harmonie au Moyen Âge (l')* : 1566.
Harmonie der Welt (Die), (*l'Harmonie du monde*) : 1284.
Harmoniemesse : 193.
Harmonies poétiques et religieuses : 539, 561.
Harold en Italie : 489, 579, 582.
Häusliche Krieg (Der), (*la Croisade des dames*), D. 787 : 372.
Hauts de Hurlevent (les) : 1252.
Haydée : 417.
Hébrides (les), ou *la Grotte de Fingal* : 503, 504.
Hécube : 1257.
Hedy : 712.
Heiligmesse, voir : *Missa in honorem Sancti Bernardi...*
Hélène d'Égypte, (*Die Ägyptische Helena*) : 802.
Henriade (la) : 1599.
Henri VIII : 442.
Henriette, ou la Belle Cantatrice, (*Henriette, oder die schöne Sängerin*) : 1623.
Henry V : 1518.
Henry VIII : 735.
Héraklès : 1260.
Herculanum : 420.
Héritage de feu, (*Heritage of Fire*) : 561.
Hermann et Dorothee, (*Hermann und Dorothea*) : 519.
Hernani, de V. Hugo : 404, 534.
Hernani, (*Ernani*), de G. Verdi : 633, 635, 837.
Hérodiade, de P. Hindemith : 1283.
Hérodiade, de J. Massenet : 772.
Héroïde funèbre : 538.
Herrnburger Bericht : 1345.
Heure espagnole (l') : 909, 932, *933, 934, 937, 1411, 1615.
Heures séculaires et instantanées : 970, 971.
Heurts : 1337.
Hexe von Passau (Die) : 1344.
Hipolyta : 714.
Hippodamia, trilogie : 712.
Hiroshima mon amour : 1502.
Hispaniae Scholae Musica Sacra : 1354.
Histoire amoureuse des Gaules : 910.
Histoire de la langue musicale : 1588.
Histoire de la musique : 1559.
Histoire de la musique dans ses rapports avec l'histoire : 1575.
Histoire de l'art du cinéma : 1509.
Histoire de la théorie musicale du IX^e au XIX^e siècles, (*Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*) : 1571.
Histoire de l'opéra bouffon : 13.
Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti : 1578.
Histoire de ma vie : 1610.
Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie, duchesse de Thuringe : 555.
Histoire du cinéma : 1512.
Histoire du soldat : 999, 1000, 1001, 1002, 1003, 1013, 1542.
Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas : 1568.
Histoire générale critique et philologique de la musique : 1559.
Histoire générale de la musique, (*Allgemeine Geschichte der Musik*) : 1561.
Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours : 1563.
Histoire générale de la musique et de la danse : 1567.
Histoire générale de la musique religieuse : 1567.
Histoires naturelles : 932, 933, 938.
Histoires (Trois) pour enfants : 1000.
Historiettes : 159.
Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler : 138.
Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst (Die) : 1558.
Hodie : 1400.
Hollandais volant (le), voir : *Vaisseau fantôme (le)*.
Hommage à Claude Debussy : 1225.
Hommage à Thibault de Champagne : 1225.
Hommages : 748.
Homme et son désir (l') : 1111, 1112.
Hommes, veillez... : 1342.
Hop-Frog : 1215, 1216.
Horace victorieux : 1116, 1118, 1124.
Horizon chimérique (l') : 863.
Houblon (le) : 665.
Hound of Heaven (The), (*le Lévrier du ciel*) : 1400.
Hubicka, (le Baiser) : 709.
Huguenots (les) : 407, 413, 419, 434, 579.
Hulda : 875, 887.
Humoresque : 512.
Hungarian Cottage (The) : 746.
Hungarian Folk Music : 1058, 1069.
Huron (le) : 42.
Hymne à la Vierge (Ave Maria), D. 839 : 340, 1519.
Hymne à saint Aldebert : 707.
Hymnus Paradisi : 1400.
Iberia, d'I. Albeniz : 1359, 1361, 1367.
Iberia [Images], de C. Debussy : 919, 921, 922, 1360, 1618.
Ich möchte hingehen, (Je voudrais disparaître) : 554, *562.
Idéals (les), (*Die Ideale*) : 552, 566.

- Idomeneo rè di Creta*, K. 366 : 206, 262-263.
Idylle (Dix Pièces pittoresques) : 839.
Ihr Bild [Schwanengesang], D. 957 n° 9 : 457.
Ile rouge (l') : 1243.
Iles désertes (les) : 1024.
Iliade : 498.
Ilsebill : 804.
Images (Deux), de B. Bartok : 1071.
Images, de C. Debussy, pour orchestre : 911, 919, 1361; pour piano : 924.
Images de l'Espagne : 1361.
Images pour Debussy : 1519, 1520.
Images thanaïques : 1466.
Im Dorfe [le Voyage d'hiver], D. 911 n° 17 : 350.
Impressioni dal vero, (Impressions d'après nature) : 1378.
Impressions d'Italie : 774.
Impromptu pour harpe, de : G. Fauré : 861. A. Roussel : 950. Pour orchestre, de W. Fortner : 1307.
Impromptus pour piano, de : Ch.-V. Alkan, op. 32 : 291. G. Auric : 1127. F. Chopin : 526. G. Fauré : 859, 861, 862. F. Schubert, op. 90, D. 899 : 355; op. 142. D. 935 : 354, 355.
Impromptus sur un thème de Clara Wieck : 508.
Improvisations, op. 8, de B. Bartok : 1051.
Improvisations sur des chansons populaires hongroises : 1050, 1051, 1059.
Improvisations sur Mallarmé : 1178.
Incantation aux fossiles : 1118.
Incantation pour la mort d'un jeune Spartiate : 1243.
Incantations (Cinq) : 1154.
Incontro improvviso (l') : 188.
In convertendo : 63.
Incroyables (les) : 282.
Incubo (l'), (le Cauchemar) : 1391.
Indes chantantes (les) : 701.
Indes dansantes (les) : 701.
Indes galantes (les) : 403, 701, 1478.
In exitu, d'A. Adolfati : 63.
In exitu Israël, psaume CXIII : 255.
Influences étrangères dans l'œuvre de W. A. Mozart (les) : 201.
In memoriam Dylan Thomas : 1019.
Innominata : 1317.
Ino, de J. Ch. Bach : 135.
Ino, de G. Ph. Telemann : 124.
Insolites (les) : 1186.
Instruments à archets (les) : 1568.
Instruments of the Orchestra, (les Instruments de l'Orchestre) : 1398.
Intensio-Centrum-Remissio : 1320.
Intermezzo, pour carillon, de J. Van Hoof : 1474.
Intermezzo en mi b mineur, pour piano, de J. Brahms : 567.
Intermezzi pour piano, de R. Schumann : 508.
Internationale (l') : 1489.
Intrépide (l') : 74.
Introduction à la musique contemporaine : 1174.
Introduction à la musique des douze sons : 1171.
Introduction à l'étude comparée des tonalités anciennes et orientales : 1550.
Introduction et Rondo capriccioso : 733.
Introduction et Variations sur « Non più mesta... » [Cendrillon]; sur « Di tonti palpiti... » [Tancrède]; sur « Dal tuo stellato soglio... » [Moïse] : 469.
Introduction to the Method and Materials of Literary Criticism : 1598.
Inventions et Sinfonies, pour clavier, BWV. 772-801 : 128.
Invenzioni a violino solo : 96.
In Versailles : 761.
Invitation au voyage (l') : 896.
Invités (les) : 1411.
Ionisation : 1192.
Io ti lascio, o cara addio : 208.
Iphigénie en Aulide : 42, 45-46, 48, 50, 51, 52, 125, 1600.
Iphigénie en Tauride : 44, 46, 50, 51, 52, 664.
Iris : 1376.
Irische Legende, (Légende irlandaise) : 1288.
Irlande : 897.
Isabelle et Pantalon : 1254, 1410, 1411.
I shall be classical : 1031, 1032.
Islameï : 682, 935.
Isle des fous (l') : 15.
Isola disabitata (l') : 188.
Israeliten in der Wüste (Die), Wq. 238 : 133.
Israélites à la montagne d'Horeb (les) : 64.
Istar, de V. d'Indy : 902, 904.
Istar, de B. Martinu : 715.
Italianisches Liederbuch : 461, 797.
Italienne à Alger (l'), (l'Italiana in Algeri) : 411, 430.
Ivanhoe, de W. Scott : 400.
Ivanhoe, d'A. Sullivan : 786.
Ivan le Terrible : 1515.
Jack in the Box : 982.
Jacquerie (la) : 769.
Jakobin : 711.
Jardin clos (le) : 862.

- Jardin de Oriente* : 1367.
Jardinier et son seigneur (le), de L. De-
 libes : 771.
Jardinier et son seigneur (le), de
 Philidor : 18, 19, 42.
Jardin mouillé (le) : 950, 953, 954.
Jardins sous la pluie [Estampes] : 911.
Javotte : 763.
Jazz dans la nuit : 950.
Jazz et Jazz : 1441.
Jean Christophe : 1579.
Jean de Couvin : 416.
Jean de la peur : 1245.
Jean de Nivelles : 771.
Jean de Paris : 409.
Jeanne au bûcher, d'A. Honegger :
 1120, 1121, 1122, 1157.
Jeanne d'Arc, (Giovanna d'Arco), de
 G. Verdi : 635.
Jeanne d'Arc au bûcher, de F. Liszt :
 554.
Jeanot et Colin : 410.
Je ne fay rien que requérir : 856.
Jenny, ou le Mariage secret : 746.
Jenfa (Jeji pasterkyna), (Sa fille
 adoptive) : 712.
Jérusalem (version française d'*i*
Lombardi alla prima crociata) : 423.
Jessika : 713.
Jessonda : 394.
Je suis compositeur : 1118.
Jésus de Nazareth : 573.
Jeu d'Adam et Ève : 1238, 1241.
Jeu des grandes heures de Reims :
 1241.
Jeune Fille et la Mort (la), (Der Tod
 und das Mädchen), D. 810 : 360.
Jeune France : 1146.
Jeune Homme et la Mort (le), (Der
 Jüngling und der Tod), D. 545 :
 342.
Jeune Religieuse (la), (Die Junge
 Nonne), D. 828 : 456, 458.
Jeunesse de Beethoven (la) : 1586.
Jeunesse d'Hercule (la) : 732, 735.
Jeux : 909, 911, 917, 919, 921, 923,
 924, 930, 981, 986, 1253, 1259,
 1271.
Jeux d'eau : 930, 932.
Jeux d'eaux de la Villa d'Este
 [Troisième Année de pèlerinage] :
 537, 542-543.
Jeux de cartes : 1014.
Je voudrais disparaître, voir : *Ich*
möchte hingehen.
Joan von Zarissa : 1288.
Joconde : 410.
Johanna Balk : 1344.
Jolie Fille de Gand (la) : 753.
Jolie Fille de Perth (la) : 767.
Jona ging doch nach Ninive, (Jonas se
 rendit tout de même à Ninive) : 1321.
Jongleur de Notre-Dame (le) : 772.
Jonny spielt auf, (Jonny joue) : 1286.
Joseph : 426, 1602.
Jota aragonesa : 675.
Joueur (le) : 1027, 1028, 1030,
 1032, 1033.
Joueur d'échecs (le) : 1509.
Joueur de flûte (le), de M. Constant :
 1264.
Joueurs de flûte, d'A. Roussel : 950.
Jour d'été à la montagne : 903, 904.
Journal, de F. Schubert : 198, 340.
Journal de ma vie musicale : 1033.
Journal d'un curé de campagne (le) :
 1517.
Journée de bonté : 715.
Jour se lève (le) : 1512.
Joyeuse Marche : 833.
Joyeuses Commères de Paris (les) :
 760.
Joyeuses Commères de Windsor (les) :
 401.
Jubilate : 63.
Judith : 1121.
Juerga : 1371.
Jugar con fuego : 379.
Jugement de l'orchestre de l'Opéra : 32.
Jugement dernier (le) : 1610.
Juive (la) : 417-418, 579, 1606.
Jules César : 519.
Julien : 774.
Juliette et Roméo, (Giulietta e Ro-
 meo) : 426.
Jüngling und der Tod (Der), voir :
Jeune Homme et la Mort (le).
Justice est faite : 1515.
Justiciers du Far-West (les) : 1505.
Kalevala : 704.
Kammerkonzert für Geige, Klavier
und dreizehn Bläser, (Concerto de
 chambre pour violon, piano et
 treize instruments à vent) : 1301.
Kammermusik, (Musique de chambre),
 de H. W. Henze : 1312.
Kammermusiken, (Musiques de
 chambre), de P. Hindemith : 1281.
Kammersymphonie, voir : *Symphonie*
de chambre.
Karl V : 1286.
Kaspar der Fagottist : 145.
Kata Kabanova : 713.
Khovantchina : 680, 690.
Kikimora : 694.
Kindheit Jesu (Die) : 135.
King and the Miller of Mansfield
(The) : 20.
King Arthur : 398.
King Olaf, voir : *Scenes of the Saga*
of King Olaf.
Kinothek : 1498.
Kitêje : 686.
Klavierstücke, voir : *Pièces pour*
piano.
Klavierstücke, op. 76, de J. Brahms,
 voir : *Capricci und Intermezzi*.

- Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste*, Wq. 239 : 133.
Kluge (Die), (*l'Épouse sage*) : 1290, 1344.
Knaben Wunderhorn (Des), (*le Cor féérique de l'enfant*), de C. Bren-tano : 451, 806.
Knaben Wunderhorn (Des), de G. Mahler voir : *Lieder aus « Des Knaben... »*
Komm lieber Mai, K. 596 : 258.
König Hirsch, (*le Roi cerf*) : 1312.
Kontakte : 1466.
Kontra-Punkte, (*Contrepoints*) : 1315.
Konzert für Orchester, voir : *Concerto pour orchestre*.
Konzertmusik, (*Musique de concert*), de P. Hindemith : 1281.
Korrigane (la) : 756.
Kossuth : 1069, 1071.
Krakowiak : 665.
Král a Uhlir : 711.
Kreisleriana : 511, 1622.
Kreuzspiel, (*Jeu en croix*) : 1314.
Krumme Teufel (Der), (*le Diable boiteux*) : 181.
Kyrie en ré mineur, K. 368 a (341) : 254, 272.
Kytice z narodnych písní moravských : 713.
Labyrinth (Das) : 390.
Lac (le) : 841, 842.
Lac des aulnes (le) : 762.
Lac des cygnes (le) : 692, 762.
Lais et descorts français du XIII^e siècle : 1580.
Lakmé : 771.
Lalla-Roukh : 420.
Lames du couteau (les) : 715.
L'amour de moy : 1241.
Lanassa, ou la Veuve du Malabar : 226.
Lancelot : 1360.
Ländler, de Beethoven : 740.
Ländler, de F. Schubert : 356.
Larmes : 860.
Las Hurdes, Terres sans pain : 1507.
Lauda Jerusalem, de H. Hardouin : 64.
Lauda Jerusalem, de J. d'Haudimont : 64.
Lauda Jerusalem, de Philidor : 64.
Lauda Sion, de F. Mendelssohn : 505.
Lauda Sion, de G. J. Vogler : 66.
Laudate, de C. Terrasse : 856.
Laudate Dominum [Vesperae solennes de confessorie], K. 339 : 253.
Laudi di san Francesco d'Assisi (le) : 1317.
Lausus und Lydia : 226.
Laut verkünde unsre Freude, voir : *Eine kleine Freimaurer-Kantate*.
Lazarus, oder die Feier der Auferstehung, (*Lazare, ou la Fête de la Résurrection*), D. 689 : 373.
Leben des Orest, (*la Vie d'Oreste*) : 1286.
Lebet wohl, wir sehn uns wieder — Heult noch gar, wie alte Weiber, K. 572 a (app. 4) : 137, 259.
Le ciel est à vous : 1502, 1506, 1516.
Le ciel est vide : 1391.
Légende : 1030.
Légende de Joseph (la), (*Joseph Légende*) : 987.
Légende de Kitêje (la) : 696.
Légende de la fleur de pierre : 1032.
Légende d'Érin (la) : 714.
Légende de Saint Christophe (la) : 903.
Légende de sainte Élisabeth (la), (*Die Legende von der heiligen Elisabeth*) : 537, 540, 551, 554, 555.
Légendes : 1. *Saint François d'Assise, la Prédication aux oiseaux* : 556.
 2. *Saint François de Paule marchant sur les flots* : 470, 540, 556.
Leggenda di Sakuntala : 1383.
Lehrstück : 1277, 1280.
Leiermann (Der) [*le Voyage d'hiver*], D. 911 n° 24 : 350.
Lélio, ou le Retour à la vie : 536.
Leonora o l'Amore conjugale, de F. Paer : 390, 427.
Léonore, voir : *Fidelio*.
Léonore, ou l'Amour conjugal, de P. Gaveaux : 390.
Léonore 40/45 : 1318.
Lépreuse (la) : 899.
Le roi l'a dit : 771.
Les cœurs se donnent troc pour troc : 1482.
Les plus anciens monuments de la musique française : 1580.
Le Tendre et Dangereux Visage de l'amour : 1515.
Let's make an Opera, (*Faisons un opéra*) : 1397.
Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'opéra : 29.
Lettre écrite de l'autre monde par l'A. D. F. à M. F. : 32.
Lettres à Malwida von Meysenbug : 1595.
Lettres de la Grenouillère (les) : 1482.
Lettres persanes : 701.
Lettre sur la musique française : 30, 34, 36, 1599.
Lettres sur la musique française en réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau : 36.
Lettre sur les bouffons : 32.
Lettre sur Omphale : 29.
Lexicon of Musical Invective : 1597.
Lexique, d'E. L. Gerber, voir : *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*.

- Liaisons dangereuses* 1960 (les) : 1521.
Libuse : 709.
Liebe der Danae (Die) : 1344.
Liebes Mandel, wo is's Bandel, K. 441 : 265.
Lied der Trennung (Das), (les Adieux) : « Die Engel Gottes weinen... », K. 519 : 258.
Lied von der Erde (Das) voir : *Chant de la terre (le)*.
Lied von der Glocke (Das), (le Chant de la cloche) : 1321.
Lieder aus « Des Knaben Wunderhorn » : 463, 806.
Liederkreis : 514.
Lieder (Sechs) von Gellert : 448.
Lieutenant Kijé : 1032.
Light of Life (The) : 789.
Light of the World (The) : 786.
Lilo Herrmann : 1345.
Limelight : 1518.
Linda di Chamounix : 414, 444.
Lira sacro-hispana : 1350.
Litaniae Lauretanae, K. 186 d (195) : 253.
Litanies à la Vierge Noire de Rocamadour : 1135.
Livre (Troisième) de pièces d'études pour piano, de Boëly : 288.
Livre (Premier) de sonates à violon seul avec la basse continue : 74.
Livre d'orgue, de O. Messiaen : 1165, 1177, 1466.
Llave de la modulación y antigüedades de la musica : 384.
Lobgesang : 505.
Lodoïska, de L. Cherubini : 400, 580.
Lodoïska, de S. Mayr : 427, 580.
Lohengrin : 397, 467, 537, 550, 559, 560, 564, 573, 574, 579, 580, 582, 583, 585, 589, 599, 608, 609, 1614, 1624.
Loin de Rueil : 1416.
Lois et styles des harmonies musicales : 1418.
Lombardi alla prima crociata (i) : 423.
London Merchant (The), or *The History of George Barnwell* : 16.
Lope de Vega et ses chansons : 1372.
Lorelei (Die), de F. Liszt : 554.
Loreley, de F. Mendelssohn : 504.
Louise : 774, 1257.
Louisiana Story : 1518.
Louisville-Concert : 1233.
Loup (le) : 1249, 1250, 1260.
Lovecraft : 1204.
Lucia di Lammermoor : 404, 409, 414, 415, 436, 442, 444, 445, 579.
Lucifer : 1238, 1258.
Lucile : 42.
Lucioles : 1230.
Lucrece Borgia, (*Lucrezia Borgia*) : 414, 442, 443, 444.
Ludas Matyi : 1340.
Luisa Fernanda : 1369.
Luisa Miller : 639.
Lulu, d'A. Berg : 1301, 1317.
Lulu, de F. Kuhlau : 705.
Lumière d'été : 1516.
Lumières de New York (les) : 1509.
Luthistes espagnols du XVI^e siècle : 1353.
Lydie : 858.
Lyon [Album d'un voyageur] : 539.
Lyra caelestis : 556.
Lyrische Suite für Streich Quartett, (*Suite lyrique pour quatuor à cordes*) : 1301.
Lyska Bystrouska, voir : *Petit Renard rusé (le)*.
Macbeth, de Shakespeare : 1550.
Macbeth, de R. Strauss : 799.
Macbeth, de G. Verdi : 423, 633, 635, 636, 639, 646, 651.
Macchabées (les) : 66.
Maçon (le) : 416.
Madame Bovary, film : 1513.
Madame Bovary, d'É. Bondeville : 1257.
Madame Butterfly : 776, 777, 816, 817, 821, 826.
Madame Chrysanthème : 776.
Maddalena : 1028, 1033.
Madrid : 1006.
Madrigali guerrieri ed amorosi : 701.
Madrugada del Panadero (la) : 1371.
Maestro di musica (il) : 29.
Magelone Romanzen, voir : *Romanzen aus Tiecks Magelone*.
Magie du fer blanc (la) : 1509.
Magnificat, Wq. 215, : 132, 133.
Magnificat, de G. Petrassi : 1389.
Magnificat, de G. J. Vogler : 66.
Magnifique (le) : 42.
Mahagonny, voir : *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.
Main de gloire (la) : 1210.
Maison de l'ange (la), (*la Casa del angel*) : 1521.
Maître de chapelle (le) : 410, 427.
Maître en droit (le) : 19.
Maîtres chanteurs de Nuremberg (les), (*Die Meistersinger von Nürnberg*) : 555, 573, 574, 575, 582, 589, *597, 607, 609, 910, 1280, 1614, 1617.
Maîtres musiciens de la Renaissance française (les) : 856, 1577.
Maitre Wolfram : 422, 771.
Maladetta (la) : 761.
Malheurs d'Orphée (les) : 1109, 1111, 1113.
Maléřský napad, (*Idée pittoresque*) : 713.
Malquerida (la) : 1369.
Mamelles de Tirésias (les) : 1134.
Ma Mère l'Oye : 932, 935.

- Mana* : 1154, 1155.
Mandarin merveilleux (le) : 1072.
Mandoline : 860.
Manèges : 1515.
Manfred : 518.
Man from Tuscany (The), (*l'Homme de Toscane*) : 1397.
Manifeste futuriste : 1030.
Manon, de J. Massenet : 772, 1120.
Manon Lescaut, d'E. Auber : 417.
Manon Lescaut, de F. Halévy : 750.
Manon Lescaut, de G. Puccini : 776, 816, 819, 823, 826, 1376.
Manon Lescaut, de M. Strebingen : 761.
Mansfelder Oratorium : 1345.
Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou *Encyclopédie musicale* : 1567.
Manuel de la basse continue, (*Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*) : 1621.
Manuel de la méthode historique, (*Lehrbuch der historischen Methode*) : 1572.
Manuel Venegas : 797.
Ma Patrie, (*Má Vlast'*) : 709-710.
Marchand de Venise (le), (*The Merchant of Venice*) : 118.
Märchenbilder : 515.
Marche solennelle : 777.
Marches (Quatre), pour piano, de R. Schumann : 513.
Marco Spada, ou la Fille du bandit : 754.
Maréchale Sans-Gêne (la) : 1254.
Maréchal Ferrant (le) : 19.
Mare Nostrum : 552.
Margarita la tornera : 1357.
Marguerite au rouet, (*Gretchen am Spinnrade*), D. 118 : 343, 451, 455, 458, 611.
Maria del Carmen : 1361.
Maria di Rohan : 444.
Maria Egiziaca, (*Maria l'Égyptienne*) : 1384.
Mariage (le), de B. Martinu : 715.
Mariage (le), de M. Moussorgsky : 688, 695.
Mariage secret (le), (*il Matrimonio segreto*) : 8, 426.
Maria, Mater gratiae : 859.
Maria Stuarda, de G. Donizetti : 414.
Marie : 418.
Marie Magdeleine : 772, 883.
Marienleben (Das), (*la Vie de Marie*) : 1281.
Marie Stuart, de L. Niedermeyer : 422, 843.
Marina : 1356, 1362.
Marino Faliero : 414.
Marionnettes : 1260.
Maritana : 784.
Marja-Eva : 713.
Marotte de Sainte-Pélagie (la) : 1486.
Marseillaise (la) : 249, 760, 1327, 1483; arrangement de F. Liszt : 538.
Mars et Vénus, ou les Filets de Vulcain : 747.
Marsia : 1388.
Marteau sans maître (le) : 1177, 1178.
Martyre de saint Sébastien (le) : 914, 916, 919, 921, 922, 923, 924.
Martyr of Antioch (The) : 786.
Martyrs (les), version française de Poliuto : 414.
Marycka Magdonova : 713.
Masaniello : 409.
Maskerage : 1198.
Masques et Bergamasques : 863.
Massacres de Scio (les) : 404.
Massenet, étude critique et documentaire : 1617.
Ma tante Aurore : 409.
Matelots (les) : 989, 1127.
Mathis der Maler, (*Mathis le peintre*) : 1282, 1283, 1317.
Matilde di Sabran : 412.
Matinées (Vingt-quatre)..., pour le violon : 76.
Maudits (les) : 1517.
Maurerfreude (Die), K. 471 : 258.
Maurerische Trauermusik, (*Musique funèbre maçonniqne*), K. 479 a (477) : 253, 257.
Ma Vlast', voir : *Ma Patrie*.
Mavra : 981, 1005, 1013.
Maximes (les) : 1481.
Maximilien : 1113.
Mayor of Casterbridge (The), (*le Maire de Casterbridge*) : 1397.
Mazeppa : 543.
Mazurka, op. 32, de G. Fauré : 859.
Mazurkas, de F. Chopin : 524-525, 1361.
Medea : 427.
Médecin malgré lui (le), de Ch. Gou-nod : 406, 421, 878.
Médecin malgré lui (le), de Molière : 31.
Mediator Dei et hominum : 559.
Méditations poétiques : 841.
Médium (le) : 1247, 1392.
Mein altes Ross : 456.
Mein Leben : 575.
Mein Wagen rollet langsam : 514.
Mélancolie [Dix Pièces pittoresques] : 839.
Mélanges de littérature et de philo-sophie du XVIII^e siècle : 91.
Mélo-dias (Tres) de Teofilo Gautier : 1365.
Mélodie du monde : 1513.
Mé-lodies, op. 9, de S. Prokofiev, voir : *Poèmes d'A. Akhamatova*.
Mé-lodies, op. 23, de S. Prokofiev, voir : *Poèmes (Cinq)*.

- Mélodies*, op. 6, d'I. Stravinsky : 993.
Mélodies sur des poèmes de Gellert, voir : Gellerts geistliche Oden...
Mélodies hongroises : 547.
Mélodies orientales : 290.
Mémoires, de Casanova : 757.
Mémoires historiques sur Raoul de Coucy : 1560.
Mémoires ou Essais sur la musique : 21, 117.
Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres : 67, 1600.
Mémoires sur la cour de Louis XV : 62.
Mendi Mendiyan : 1370.
Menuet, d'A.-J. Exaudet : 1478.
Menuet antique : 928.
Menuet et Trio en sol majeur, pour piano, K. 1 : 213.
Menuets, pour orchestre de W. A. Mozart : 214.
Mer (la) : 911, 919, 921, 924, 930, 1253.
Mer calme et voyage heureux, (*Meeresstille und glückliche Fahrt*) : 503.
Mère (la) : 714.
Mère Courage, (*Mutter Courage und ihre Kinder*) : 1514.
Merlin : 1360, 1368.
Merveilleuses (les) : 282.
Messe, de : J. S. Bach, *si mineur*, BWV. 232 : 132, 251, 254, 544. Beethoven, *ut mineur*, op. 46 : 337; *ré majeur*, voir : *Missa solennis*. B. Britten : 1399. J. Haydn : 192-193. A. Milner : 1400. W. A. Mozart, *ut mineur*, K. 139 : 250, 253; *ut majeur* (« du couronnement »), K. 317 : 252, 253, 255, 257, 1507; *ut mineur*, K. 417 a (427) : 205, 214, 253, 254, 255. L. Niedermeyer, *si mineur* : 843. J. d'Ortigue : 1565. F. Poulenc, *sol majeur* : 1134, 1135. F. Schmitt : 1211. F. Schubert, *la b majeur*, D. 688 : 372-373; *mi b majeur*, D. 950 : 372-373. I. Stravinsky : 1012, 1015, 1017, 1018. C. Terrasse : 856. H. Tomasi, *ré majeur* : 1211.
Messe allemande, (*Deutsche Messe*), D. 872 : 373.
Messe basse, de G. Fauré : 859.
Messe brève en ré mineur, F. 98 : 130.
Messe de Gran : 537, 554, 556, 564.
Messe de la Création : 193.
Messe de la Pentecôte : 1165, 1177.
Messe de Lord Nelson, voir : *Missa In angustis*.
Messe de Requiem, voir : *Requiem*.
Messe de Sainte Cécile : 187.
Messe des Morts, de J. Gilles : 64, 1600.
Messe des Morts, de F.-J. Gossec : 66.
Messe des timbales, voir : *Missa In tempore belli*.
Messe du sacre, de L. Cherubini : 69.
Messe du sacre, de F. Liszt : 537, 549, 554, 556, *557.
Messe glagolitique : 713.
Messe In simplicitate : 1211.
Messes (Cinq) en plain-chant musical : 556.
Messe solennelle, de L. Janacek, voir : *Messe glagolitique*.
Messes royales, voir : *Messes (Cinq) en plain-chant musical*.
Messidor : 774.
Messie (le), (*The Messiah*) : 132.
Mesure pour mesure, (*Measure for Measure*) : 401.
Métamorphose des dieux (la) : 1584.
Métamorphoses : 803.
Méthode de l'histoire de l'art, (*Die Methode der Kunstgeschichte*) : 1572.
Méthode de piano du Conservatoire : 286.
Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon : 76.
Méthode raisonnée pour passer du violon à la mandoline et de l'archet à la plume : 106.
Meunier (cycle du), voir : *Belle Meunière (la)*.
Midsummer Marriage, (*le Mariage d'une nuit d'été*) : 1396.
Midsummer Night's Dream (A), voir : (*Songe d'une nuit d'été (le)*).
Miel de la Alcarria (le), (*Miel de Alcarria*) : 1361.
Mignon, de F. Schubert, voir : *Chants de Mignon*.
Mignon, d'A. Thomas : 421.
Mignons et Vilains : 759.
Milicien (le) : 15.
Mille neuf cent quarante et un : 1326.
Million (le) : 1511, 1512, 1513.
Minarets (les) : 290.
Minstrels : 1002.
Miracle de Notre-Dame (le) : 715.
Mirages, de G. Fauré : 863.
Mirages (les), de H. Sauguet : 1144.
Mireille : 421.
Mirentxu : 1370.
Miroirs : 932, 1230.
Misanthrope (le) : 472.
Mise au tombeau (la) : 1225.
Miserere, de G. Allegri : 1563.
Miserere, de N. Bernier : 60.
Miserere, de G. Bononcini : 61.
Miserere, d'I. Holzbauer : 66.
Miserere, de N. Jommelli : 120.
Miserere, de J.-B. Lully : 60.

- Missa brevis*, de J. Haydn : 180.
Missa choralis : 559.
Missa Deo gratias : 1211.
Missa In angustis : 193.
Missa in honorem sancti Bernardi de Offida : 193.
Missa in honorem Sancti Dominici : 1400.
Missa In tempore belli : 193.
Missa Sabrinensis : 1400.
Missa sancti Henrici : 272.
Missa sancti Nicolai : 187.
Missa sollemnis en ré majeur, de Beethoven : 254, 335, 337, 556.
Missa sollemnis « Pro Pace » : 1382.
Mládi, (Jeunesse) : 714.
Moby Dick : 1386.
Mode de valeurs et d'intensités : 1159, 1174, 1176, 1177, 1314, 1449.
Moderne Psalmen, (Psaumes modernes) : 1298.
Modrý Pták, (l'Oiseau bleu) : 714.
Moineau : 1410.
Mois (les) : 291.
Moïse en Égypte, (Mosè in Egitto) : 411, 412, 434.
Moïse et Aaron, (Moses und Aron) : 1297, 1298.
Moldau (la), (Vltava) [Ma Patrie] : 710.
Moments musicaux, D. 780 : 355, 1149.
Montchil : 1333.
Mona Lisa : 804.
Mönchgesang, voir : *Gesang der Mönche*.
Mond (Der), (la Lune) : 1290, 1344.
Monde homérique (le), (Homerische Welt) : 798.
Mondenschein, (Clair de lune), D. 875 : 351.
Mondnacht [Liederkreis] : 450, 459.
Mon lac : 905.
Monseigneur Beaucaire : 1410.
Monseigneur Croche, anti-dilettante : 1617.
Monseigneur de Pourceaugnac : 31.
Montagne noire (la) : 897.
Monteraza (la) : 1369.
Momimenti vaticani di paleografia musicale : 1568.
Mörder, Hoffnung der Frauen (Assassins, espoir des femmes) : 1280.
Mörkelieder, voir : *Gedichte von Eduard Mörike*.
Mort de Siegfried (la), (Siegfrieds Tod) : 573.
Mort de Vlasta (la) : 714.
Mort d'Hippodamia [Hippodamia] : 712.
Mort et Transfiguration, (Tod und Verklärung) : 799.
Motets, de F. Poulenc : 1134, 1135, 1138.
Moto perpetuo : 473.
Motu proprio : 251, 559.
Mouchard (le), (The Informer) : 1504.
Mouvements, de W. Fortner : 1307.
Mouvements perpétuels (Trois), de F. Poulenc : 1132, 1134.
Mouvements pour quatuor (Cinq), op. 5, d'A. Webern : 1303.
Mouvements symphoniques, de J.-L. Martinet : 1182, 1183.
Mozart, d'A. Boschot : 1586.
Mozart (W. A.), d'O. Jahn : 1570.
Mozart et Salieri : 686.
Mozart in Retrospect : 199.
Mozart (W. A.), sa vie musicale et son œuvre : 1586.
Much Ado about Nothing : 788.
Muette de Portici (la) : 392, 406, 407, 409, 416, 417, 564, 579, 747, 754.
Mule de Pedro (la) : 421.
Muses galantes (les) : 35.
Musica, de J. Blahoslav : 708.
Musica (la), de T. de Iriarte : 384.
Musica che si canta (la) : 1560.
Musicae compendium : 83, 87.
Musicae sacrae disciplina : 251.
Musica and Criticism : A Symposium : 1598.
Musica per archi, (Musique pour cordes) : 1391.
Musica sacra. Canticiones XVI, XVII, saeculorum : 1569.
Musica Teusch : 174.
Musicien dans la cité (le) : 1147.
Musiciens espagnols anciens et modernes à travers leurs livres, (los Musicos españoles antiguos y modernos en sus libros) : 1354.
Musiciens néerlandais en Espagne (les) : 1568.
Musiciستي contemporanei : 821.
Musikalische Nebenstunden : 134.
Musique aux Pays-Bas avant le XIX^e siècle : 1568.
Musique et le Judaïsme (la), (Das Judentum in der Musik) : 573.
Musique et race, (Musik und Rasse) : 1575.
Musique funèbre : 1337.
Musique mise à la portée de tout le monde (la) : 1564.
Musique pour cordes, percussion et célesta : 1042-3, 1072.
Musurgia universalis : 175.
Mutazioni (Tre) : 1320.
Myrrha : 930.
Mystère de Jésus : 1211.
Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (le) : 613.
Mystère de l'Incarnation (le) : 1482.
Mystère des saints Innocents (le) : 1220, 1258.

- Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle (le)* : 1364.
- Mythe des Nibelungen (le)*, (*Der Nibelungen Mythos*) : 573.
- Nabucodonosor*, (abrégé en *Nabucco*) : 423, 434, 632, 633, 635.
- Nachtstücke*, voir : *Nocturnes*.
- Nachtstücke und Arien*, (*Nocturnes et Aïrs*) : 1312.
- Nacht und Träume*, (*Nuit et Rêves*) : 351.
- Nais* : 45.
- Nais Micoulin* : 774.
- Naissance de la lyre (la)* : 951, 1411.
- Naissance de l'herméneutique (la)* : 1549.
- Namouna* : 757-758, 769, 878.
- Nathalie* : 1493.
- Nations (les)* : 73.
- Nativité (la)* : 66.
- Nativité du Seigneur (la)* : 1164.
- Nativités* : 1225.
- Navarraise (la)* : 760, 772.
- Nave (la)* : 1378.
- Neapolitanische Lieder (Fünf)*, (*Cinq Chants napolitains*) : 1312.
- Neige (la)*, ou *le Nouvel Eginhard* : 416, 749.
- Nelson* : 1396.
- Nepremozeni*, (*les Invincibles*) : 713.
- Nevermore* : 929.
- Ne v'l'a-t-il pas que je l'aime* : 1482.
- Neveu de Rameau (le)* : 1599.
- Nicolas de Flüe* : 1122.
- Nina*, ou *la Folle par amour* : 23, 390, 745.
- Ninette à la Cour* : 12.
- Nobilissima Visione* : 1283.
- Noces (les)*, d'I. Stravinsky : 669, 981, 985, 988, 989, 999, 1002, 1003, 1006.
- Noces (les)*, (*Die Hochzeit*), de R. Wagner : 572.
- Noces corinthiennes (les)* : 897.
- Noces de Figaro (les)*, (*le Nozze di Figaro*), K. 492 : 8, 198, 206, 207, 229, 238, 248, 252, 262, 265-268, 392, 432, 433, 746.
- Noces de Gamache (les)*, (*Die Hochzeit des Gamacho*) : 504.
- Noces de Jeannette (les)* : 421.
- Noces de sang*, voir : *Bluthochzeit*.
- Noces de Thétis et Pélée (les)* : 754.
- Noces fantastiques (les)* : 1255.
- Noctuelles [Miroirs]* : 931, *933.
- Nocturne pour piano et chœurs*, de C. Franck : 891.
- Nocturne pour violoncelle et piano*, d'A. Jolivet : 1155.
- Nocturnes pour orchestre*, de C. Debussy : 919, 921.
- Nocturnes pour piano*, de : Ch.-V. Alkan, si b mineur : 869. F. Chopin : 525-526, 1361; n° 4 : 869. G. Fauré, op. 33, n°s 1-3 : 859; n° 6, op. 63 : 860; n° 7, op. 74 : 861; n° 13, op. 119 : 863. J. Field : 782. R. Schumann : 512.
- Noël* — « *Minuit! chrétiens...* » : 419.
- Noëls de Juan Vasquez* : 1372.
- Nonne sanglante (la)* : 874.
- Non so d'onde viene*, K. 294 : 242.
- Norma* : 415, 436, 437, 438, 439, 441.
- Norwegian (Four) Moods* : 1016.
- Notes de musique* : 1606.
- Notes sans musique* : 1107, 1448.
- Notes sans portées* : 1616.
- Notes sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine* : 733.
- Notions élémentaires de linguistique, ou Histoire abrégée de la parole et de l'écriture* : 1550.
- Notte (la) [Trois Odes funèbres]* : 550.
- Notte di Maggio*, (*Nuit de mai*) : 1378, 1382.
- Notturmi per lire* : 195.
- Notturmo en ré majeur*, K. 269 a (286) : 211.
- Nouveau Seigneur du village (le)* : 409.
- Nouvelle Biographie de Mozart* : 1605.
- Novelettes* : 512.
- Nozze di Lammermoor (le)* : 409.
- Nozze disturbate (le)* : 740.
- Nuages* : 911, 919, 920, 921, 930.
- Nuit (la)* : 1144.
- Nuit de mai (la)* : 686.
- Nuit de Walpurgis (la)*, (*Die erste Walpurgisnacht*) : 504.
- Nuit vénitienne (la)* : 1260.
- Nuits dans les jardins d'Espagne*, (*Noches en los jardines de España*) : 1365.
- Nuits d'octobre (les)* : 1488.
- Numance* : 1220, 1222.
- Nusch-Nuschi (Das)* : 1280..
- Oberon* : 328, 398-399, 665.
- Oberto, conte di San Bonifacio* (primitivement : *Rochester*) : 630, 631-632.
- Objectif Birmanie*, (*Objective Burma*) : 1501.
- Objets inanimés* : 1203.
- Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau, au sujet de la musique française* : 36.
- Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* : 90.
- Observations sur notre instinct pour la musique* : 37.
- Observations sur un ouvrage intitulé : « Traité du mélodrame »* : 91.

Obstacles venimeux [Heures séculaires et instantanées] : *971.
Octandre : 1192.
Octuor en mi b majeur pour cordes, de F. Mendelssohn : 503.
Octuor en fa majeur pour cordes et instruments à vent, D. 803 : 358, 365.
Octuor pour instruments à vent, de : H. Martelli : 1217. I. Stravinsky : 1005-1006.
Ode (Elegiacal Chant in Three Parts) : 1016.
Ode à la fin de la guerre : 1326.
Ode à Napoléon : 1297.
Ode an den Westwind, (Ode au vent d'ouest) : 1312.
Ode à Priape : 1481.
Ode at a Solemn Music, Blest Pair of Sirens : 788.
Ode à un jeune gentilhomme : 950.
Odes funèbres (Trois) : 550.
Ode to the Passions : 787.
Odhecaton, voir : *Harmonice Musices...*
Odysseus : 1285.
Œdipe, de G. Enesco : 1333.
Œdipe-Roi, de Sophocle : 1008.
Œdipus der Tyrann, de C. Orff : 1291.
Œdipus Rex d'I. Stravinsky : 982, 1007-*1009, 1011, 1013, 1014.
Œuf à la coque (l') : 1260.
Œuvre d'art de l'avenir (l'), (*Das Kunstwerk der Zukunft*) : 573, 585.
Œuvres choisies, de P. Lajon : 1477.
Of Beasts : 1400.
Offrande à Siva (l') : 1237.
Offrande lyrique : 1253.
Offrandes oubliées (les) : 1164.
Ogari : 714.
Oh! Quand je dors : 553.
Oiseau de feu (l') : 682, 763, 985, 986, 994, 1015, 1230.
Oiseaux (les) : 1241.
Oiseaux exotiques : 1165.
Olvidados (los) : 1372.
Olympia : 839.
Olympiens (les), (*The Olympians*) : 1395.
Ombra di Don Giovanni (l'), (*L'Ombre de Don Juan*) : 1383.
Ombres blanches, (White Shadows in the South Seas) : 1509.
Omelette à la Follébûche (l') : 771.
Omnia tempus habent : 1314.
Ondine [Gaspard de la Nuit] : 935.
Ondine, (Undine), d'E. T. A. Hoffmann : 395.
Ondine, ou la Nafade, de C. Pugni : 753.
On ne badine pas avec l'amour : 1411.
On ne s'avise jamais de tout : 19, 23.

On tourne : 715.
Opéra de quat'sous (l') : 1514.
Opéra et drame, (Oper und Drama) : 573, 579, 585.
Opřitchnik : 679.
Oratorio de Noël : 735.
Orchester-Fantasie, (Fantaisie pour orchestre) : 1310.
Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg, (Chants pour voix et orchestre d'après des textes de cartes postales illustrées de Peter Altenberg) : 1299.
Orchester-Ornament, (Ornement pour orchestre) : 1310.
Orchestersonate, (Sonate pour orchestre) : 1289.
Orchesterstücke, voir : *Pièces pour orchestre*.
Or du Rhin (l'), (*Rheingold*) : 503, 573, 575, 576, 586, 595, 598, 608, 612, 613, 614.
Orestie (l') : 1107, 1113.
Orfeo, de C. Monteverdi : 163, 917, 1588.
Orfeo, de L. Rossi : 58.
Orfeo ed Euridice, de Gluck : 18, 41, 43, 45, 51, 243; version française, *Orphée et Eurydice* : 43, 48, 50, 51.
Orfeo ed Euridice, de J. Haydn : 192.
Orgie (l') : 751.
Oriane et le prince Amour : 1228.
Origin and Function of Music (The) : 1571.
Origines du théâtre lyrique moderne (les). *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* : 1578.
Orlando paladino : 188.
Orphée, de J. Cocteau : 473, 1129, 1518.
Orphée, de F. Liszt : 563.
Orphée, de J.-L. Martinet : 1181, 1182.
Orphée, d'I. Stravinsky : 1017.
Orphée 53, de P. Henry et P. Schaeffer : 1259, 1445.
Orphée aux enfers : 1408.
Orphée et Euridyce, de Gluck, voir : *Orfeo ed Euridice*.
Orsino : 1578.
Ossa arida (la Vision d'Ézéchiel) : 559.
Osud, (le Fatum) : 713.
Otello, de S. Viganò : 739.
Othello, (Otello), de G. Rossini : 411, 433-434, 436, 445.
Othello, (Otello), de G. Verdi : 423, 649, 652, 653, 815, 1619.
Ouragan (l') : 774.
Ouverture de fête : 1233.
Ouverture héroïque « 9 septembre » : 1332.

- Ouverture pour le Pédant joué* : 1242.
Ouverture pour un conte de Boccace : 1217.
Ouverture pour un Don Quichotte : 1212.
Ouverture, scherzo et finale, pour orchestre, de R. Schumann : 517.
Ouverture sur des thèmes juifs : 1028.
Ouverture sur trois thèmes russes : 682, 777.
Ouverture sur un thème de marche espagnole : 682.
Overture « di Ballo » : 786.
O vos omnes : 1354.
Ozai : 753.
- Pacific* 231 : 1124, 1519.
Padmavati : 950, 954, 955, 1411.
Paganiniana : 466.
Paganini-Variation, (Variations sur un thème de Paganini) : 1309.
Page inconstant (le) : 746.
Pages du duc de Vendôme (les) : 746.
Pagodes [Estampes] : 672.
Paillasse, (i Pagliacci) : 776.
Pain de serpent (le) : 1186.
Paix (la) : 1337.
Paléographie musicale : 1567.
Palestrina, de H. Pfitzner : 804, 1283.
Palestrina (Johann Pierluigi von) de K. von Winterfeld : 1570.
Palombe (la) : 711.
Pantagruel : 832.
Pantoufle de vair (la) : 1255.
Panurge : 772.
Pan y toros, (Du pain et des taureaux) : 1348, 1357.
Paon (le) [Histoires naturelles] : 938.
Papillon (le) : 754.
Papillon et la fleur (le) : 858.
Papillons : 507, 508.
Pâquerette : 754.
Paquita : 753.
Parade : 966, 967, 974, 982, 985, 987, 1259.
Parade d'amour : 1510.
Paradis et la Peri (le), (Das Paradies und die Peri) : 517.
Paradis perdu, (Paradise Lost) : 391.
Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras : 32, 88.
Pardon de Ploërmel (le), Dinorah : 753.
Parfait Wagnérien (le), (The Perfect Wagnerite) : 1627.
Parfum impérissable (le) : 861.
Paride ed Elena : 41, 45.
Parisina : 414.
Paroles d'un croyant : 538.
Parricide (le), (Der Watermörder), D. 10 : 455.
Parsifal : 401, *563, 565, 571, 573, 574, 575, 576, 581, 582, 584, 589, 593, *597, 600, 601, 606, 609, 766, 835, 890, 900, 910, 911, 914, 915, 916, 917, 922, 1410, 1614.
Partita pour orchestre, de G. Pettrassi : 1388-9.
Partita pour piano et orchestre, d'A. Casella : 1382.
Partita pour deux pianos, de G. Auric : 1128, 1130-1131.
Partita a pugno, (le Pugilat) : 1392.
Pas d'acier (le) : 982, 989, 1027, 1028, 1030, 1032.
Passacaille pour orchestre, de : H. Martelli : 1217. *A. Webern* : 1302, 1303.
Passacaille pour piano et orchestre, de D. Lesur : 1149.
Passacaille à la mémoire d'Arthur Honegger : 1262.
Passion, de J. Langlais : 1211.
Passion, de G. Migot : 1225.
Passion selon saint Matthieu (la), BWV. 244 : 125, 138, 152, 1561, 1573.
Pastorale (la), ballet de G. Auric : 1127.
Pastorale [Six Pièces pour grand orgue], de C. Franck : 882.
Pastorale, de R. Loucheur : 1215.
Pastorale d'été : 1124, 1498.
Pastorales, pour piano, de G. Auric : 1127.
Pastorales (Trois), de J. Rivier : 1213.
Pastorales, de J. J. Ryba : 142.
Pater noster, de L. Niedermeyer : 843.
Pater noster, d'I. Stravinsky : 1012.
Patrouille perdue, (The Lost Patrol) : 1515.
Pause [la Belle Meunière], D. 795 n° 12 : 345-*346.
Pauvre Matelot (le) : 1109.
Pavane pour une infante défunte : 929.
Pavillon d'Armide (le) : 985.
Pays (le) : 898.
Paysages et Marines : 1110.
Peau de chagrin (la) : 1313.
Pêcheur d'Islande : 898.
Pêcheurs de perles (les) : 767, 1607.
Peer Gynt, de W. Egl : 1288.
Peer Gynt, d'E. Grieg : 706.
Peintre amoureux de son modèle (le) : 15.
Peintre et son modèle (le) : 1129.
Pèlerinage beethovénien, (Eine Pilgerfahrt zu Beethoven) : 572.
Pèlerinage de la Rose (le), (Der Rose Pilgerfahrt) : 517.
Pèlerins de La Mecque (les) voir : Rencontre imprévue (la).
Pelléas et Mélisande, de C. Debussy : 395, 617, 672, 712, 758, 778, 902,

- 912, 915, 916-917, 919, 921, 922, 945, 987, 1072, 1257, 1293, 1410, 1417, 1610, 1615.
- Pelléas et Mélisande*, de G. Fauré : 862.
- Pelléas et Mélisande*, d'A. Schönberg : 1293.
- Pénélope*, de G. Fauré : 862, 864.
- Pénélope*, de R. Liebermann : 1319.
- Pensée d'automne* : 842.
- Penthésilée* : 1317.
- Pères de l'Eglise et la musique (les)* : 1586.
- Péri (la)* : 942, 944, 945.
- Périchole (la)* : 1413.
- Perle (la)* : 1260.
- Perle du Brésil (la)* : 420.
- Persée et Andromède* : 745.
- Perséphone* : 1013.*1014.
- Perses (les)* : 1241.
- Perspektiven, (Perspectives)* : 1313.
- Peter Grimes* : 1396, 1397.
- Peter Schmoll und seine Nachbarn* : 392.
- Petit Chaperon rouge (le)* : 1409.
- Petit Cheval bossu (le)*, de R. Chédrine : 1329.
- Petit Cheval bossu (le)*, de C. Pugni : 754.
- Petite Brillante (la)* : 71.
- Petite Lise (la)* : 1512.
- Petite Musique de nuit, (Eine kleine Nachtmusik)*, K. 535 : 212, 219.
- Petite Suite pour orchestre*, d'A. Roussel : 951, 962.
- Petites Cardinal (les)* : 1412.
- Petites (Trois) Liturgies de la présence divine* : 1164, *1430.
- Petites Pièces (Trois) pour violoncelle et piano*, d'A. Webern : 1303.
- Petit Fablier (le)* : 1225.
- Petit Faust (le)* : 833.
- Petit Livre d'orgue, (Orgelbüchlein)*, BWV. 599-644 : 128.
- Petit Prince (le)* : 1260.
- Petit Prophète de Boehmischbroda (le)* : 39, 31.
- Petit Renard rusé (le)*, (*Lyska Bystrouska*) : 713.
- Petits Riens (les)*, K. 299 b (app. 10) : 211, 738.
- Pétrouchka* : 491, 763, 923, 985, 986, 994, *995, 1015, 1016.
- Pezzi (Nove)*, (*Neuf Pièces*), pour piano d'A. Casella : 1378.
- Pfingstthymus, (Hymne de la Pentecôte)* : 1287.
- Phaëton* de J.-B. Lully : 88.
- Phaëton*, de C. Saint-Saëns : 732.
- Phantasiestücke pour piano*, de R. Schumann, op. 12 : 511; op. 111 : 513.
- Phantasiestücke pour piano, violon, violoncelle*, op. 88, de R. Schumann : 515.
- Phantasie über B. A. C. H., (Fantaisie sur B. A. C. H.)* : 1307.
- Phaëdrig Crohoore* : 788.
- Phèdre*, de G. Auric : 1129, 1130.
- Phèdre*, d'A. Honegger : 1121.
- Philémon et Baucis* : 422, 878.
- Philippine* : 1255, 1411.
- Philosophie de l'art* : 1570.
- Philosophie du goût musical* : 1597.
- Philtre (le)* : 442.
- Phi-Phi* : 1410, 1412.
- Phydilé* : 896.
- Piano-Rag-Music* : 1002.
- Piccola musica notturna, (Petite Musique de nuit)* : 1391.
- Piccolo Prometeo (il)* : 743.
- Pickpocket* : 1517.
- Pièce héroïque* : 884.
- Pièces (Trois) pour clarinette*, d'I. Stravinsky : 1005.
- Pièces pour orchestre*, de A. Berg, (*Trois*), op. 6 : 1299, 1300.
- A. Schönberg, (Cinq)*, op. 16 : 1294.
- E. Szervansky, (Six)* : 1339.
- A. Webern, (Six)*, op. 6 : 1305; (*Cinq*), op. 10 : 1303.
- Pièces pour piano*, de J. Brahms : 725; op. 76, voir : *Capricci und Intermezzi*.
- A. Casella, voir : Pezzi (Nove)*.
- H. Martelli* : 1217;
- J.-L. Martinet* : 1182.
- S. Prokofiev, (Quatre)*, op. 32 : 1028;
- A. Schönberg, (Trois)* op. 11 : 1294; (*Six*) op. 19 : 1294.
- K. Stockhausen, n° 11* : 1315; *XLIX* : 1179.
- Pièces (Trois) pour quatuor à cordes*, d'I. Stravinsky : 997, 1002, 1005.
- Pièces (Trois) pour sextuor de clarinettes*, de R. Loucheur : 1214.
- Pièces brèves (Trois) de J. Ibert* : 1233.
- Pièces caractéristiques, (Piezas caracteristicas)*, d'I. Albeniz : 1359.
- Pièces caractéristiques (Sept)*, de F. Mendelssohn : 501.
- Pièces dans le style populaire (Cinq)*, (*Fünf Stücke in Volkston*) : 516.
- Pièces de clavecin en concerts*, de Rameau : 159-60.
- Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*, de G. Guillemin : 75.
- Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon*, op. 3, de Mondonville : 159.
- Pièces divisées en deux suites (Vingt-quatre)*, d'A.-P.-F. Boëly : 289.
- Pièces en quintette (Quatre)*, de R. Loucheur : 1215.
- Pièces pittoresques (Dix)* : 770, 834.
- Pièces pour grand orgue (Six)*, de C. Franck : 882.

- Pièces pour le violon à quatre parties de différents auteurs* : 174.
Piège de Méduse (le) : 966.
Pierre et le loup : 1542.
Pierre le rusé : 1333.
Pierrot lunaire (le) : 823, 937, 996, 1294, 1300.
Pieta : 1211.
Pietra del paragone (la), (la Pierre de touche) : 428.
Pie voleuse (la), (la Gazza ladra) : 411, 433.
Piezas españolas (Quatro) : 1365, 1367.
Pimpinone, oder Die ungleiche Heirath : 125.
Pins de Rome (les), (i Pini di Roma) : 1383.
Pirate (le), (il Pirata) : 415, 435, 436, 438.
Pisan Cantos : 1313.
Pisne chval Boszkych : 708.
Plainte (la), au loin, du faune : 946.
Plainte d'Agar (la) (Hagars Klage), D. 5 : 342, 455.
Plainte de Kolma (la) (Kolmas Klage), D. 217 : 455.
Plaisir de la musique : 1533.
Plaisirs de l'hiver (les) ou les Patineurs : 753.
Planète interdite, (Forbidden Planet) : 1521.
Platée : 29, 38.
Plöner Musiktag (Der), (Journée musicale à Plön) : 1281.
Plumet du colonel (le) : 1143, 1254.
Poème, d'E. Chausson : 898.
Poème à Staline : 1325.
Poème de la maison (le) : 905.
Poème de l'extase (le) : 697.
Poème des montagnes : 900, 903.
Poème des rivages : 904.
Poèmes (Cinq), op. 23, de S. Prokofiev : 1030, 1033.
Poèmes (Deux) d'A. Akhmatova : 1030.
Poèmes (Cinq) de Charles Baudelaire : 1360.
Poèmes (Trois) de René Char : 1182.
Poèmes (Trois) de Stéphane Mallarmé : 937.
Poèmes (Cinq) de Rainer Maria Rilke : 1216.
Poèmes intimes : 1155.
Poèmes pour mi : 1164.
Poésie pour pouvoir : 1466.
Poésies (Trois) de la lyrique japonaise : 937, 997, *998.
Poètes franciscains en Italie au XIII^e siècle (les) : 556.
Poétique musicale : 1015.
Poirier de misère (le) : 1255.
Poissons d'or [Images] : 911.
Pokuseni na pousti : 714.
Poliuto : 414.
Pologne : 897.
Polonaise pour violon et orchestre, de N. Paganini : 468.
Polonaises pour piano, de F. Chopin : 524-525; n° 7, la b majeur, op. 61 (*Polonaise-Fantaisie*) : 525.
Polyeucte, de Corneille : 31, 1610.
Polyeucte, ouverture de P. Dukas : 942, 944.
Polyeucte, de Ch. Gounod : 422.
Polyphème : 123.
Polyphonie X : 1176, 1177.
Por nuestra música, (Pour notre musique) : 666, 1353.
Porte de l'Enfer (la) : 1518.
Portraits (Deux), de B. Bartok : 1071.
Portraits (Cinq) de jeunes filles : 1210.
Portraits historiques hongrois : 549.
Postillon de Longjumeau (le) : 419, 751.
Poule noire (la) : 1411.
Poupe, (Bouton de rose) : 714.
Poupée-fée (la), (Die Puppenfee) : 761.
Pour les enfants : *1049.
Pour une fête de printemps : 950, 956, *957, 958.
Poverello (il) : 1257.
Prairies et bois de la Bohême, [Ma Patrie] : 710.
Pré-aux-clerics (le) : 419, *872, *873.
Précaution inutile (la) : 1260.
Précieuses ridicules (les) : 713.
Prédication aux oiseaux [Fioretti] : 556.
Prélude pour carillon, de J. Denyn : 1474. S. Nees, ut majeur : 1474.
Prélude à l'Après-midi d'un faune : 487, 670, 912, 915, 919, 930, 981, 986, 987, 1360, 1498, 1596, 1616.
Prélude de la porte héroïque du ciel : 967.
Prélude élégiaque sur le nom de Haydn : 946.
Prélude en forme de fantaisie : 1474.
Prélude, aria et finale pour piano, de C. Franck : 890.
Prélude, choral et fugue pour piano, de C. Franck : 890.
Prélude, fugue et variation [Six Pièces pour grand orgue] : 882.
Prélude et fugue sur le nom de B.A.C.H. : 544.
Prélude et menuet pour carillon, de J. Van Hoof : 1474.
Prélude pour la Tempête : 1124.
Prélude zur einer Genesis, (Prélude à une Genèse) : 1297-8.
Préludes (les) : 552, 554, 665.
Préludes pour piano, de : H. Barraud : 1221; n° 3 : 1221. F. Chopin : 526, M. Ciry : 1210. C. Debussy : 917.

924. G. Fauré : 862. O. Messiaen : 1163.
- Préludes (Sept) de choral pour orgue*, F. 38 : 131.
- Préludes (Trois) pour « le Fils des étoiles »* : 967, *968-969.
- Préludes et fugues pour orgue*, de : J.-S. Bach, BWV. 531-552 : 882. C. Saint-Saëns, (*Trois*), op. 99 : 733.
- Préludes et fugues pour piano*, de : D. Chostakovitch, (*Vingt-quatre*) : 1327. F. Mendelssohn, (*Six*), op. 35 : 502.
- Preludi autunnali, (Préludes d'automne)* : 1378.
- Présents (les)* : 860.
- Present State of Music in Germany (The)* : 141.
- Preussisches Märchen, (Conte de Prusse)* : 1309.
- Pribaoutki* : 997, 1002.
- Prière [Six Pièces pour grand orgue]* : 882.
- Prière du convalescent (la)* : 666.
- Prigioniero (il), (le Prisonnier)* : 1388.
- Prima Donna* : 1396.
- Primavera* : 913.
- Prince de bois (le)* : 1070, 1072.
- Prince de Hombourg (le), (Der Prinz von Homburg)* : 1319.
- Prince Igor (le)* : 676, 680, 683, 684, 686, 692, 694, 777, 1024.
- Princesse de Babylone (la)* : 1218, 1254.
- Princesse d'Élide (la)* : 1252.
- Princesse lointaine (la)* : 695.
- Principes d'accompagnement des écoles d'Italie* : 1562.
- Principes de composition des écoles d'Italie* : 1562.
- Principes du doigtier pour le violoncelle dans tous les tons* : 105.
- Principes du violon* : 76.
- Printemps* : 911, 913.
- Prison* : 861.
- Problème du dualisme harmonique (le), (Das Problem des harmonischen Dualismus)* : 1571.
- Problèmes et Mystères* : 733.
- Procès des Ariettes et des Vaudevilles (le)* : 15.
- Procession (la)* : 891.
- Procesion del Rocío (la)* : 1367.
- Procession nocturne (la) [Deux Épisodes du « Faust » de Lenau]* : 553.
- Prologue symphonique* : 810.
- Promenades et Souvenirs* : 1487.
- Prometeo che rubba il fuoco a Sole (il)* : 739.
- Prométhée*, de Beethoven voir : *Créatures de Prométhée (les)*.
- Prométhée*, de G. Fauré : 862.
- Prométhée de Goethe* : 454, 796.
- Prométhée*, de F. Schubert, D. 674 : 454.
- Prométhée (le Poème du feu)* : 697.
- Prometheus Unbound* : 788.
- Prophète (le)* : 413, 753.
- Prophéties du grand prophète Monet (les)* : 32.
- Proses lyriques* : 921, 1360.
- Prozess (Der), (le Procès)* : 1310.
- Psaume IX*, de G. Petrassi : 1389.
- Psaume XIII*, de F. Liszt : 553, 554.
- Psaume XXIII*, de B. Jiráček : 713.
- Psaume XXIII*, de F. Schubert, D. 706 : 373.
- Psaume XXXIX*, de R. Loucheur : 1211, 1214.
- Psaume XLVII*, de F. Schmitt : 1228, 1230.
- Psaume LXXI*, de G. Ph. Telemann : 123.
- Psaume LXXX*, d'A. Roussel : 950.
- Psaume XCII*, de F. Schubert, D. 953 : 373.
- Psaume C*, de M. Reger : 810.
- Psaume CXXIX*, de F. Liszt : 539.
- Psaume CXXX*, d'A. Schönberg : 1298.
- Psaume instrumental*, voir : *De profundis*, de F. Liszt.
- Psaumes*, de F. Mendelssohn : 505.
- Psautilier huguenot du XVI^e siècle (le)* : 856.
- Pskovitaine (la)* : 686.
- Psyché*, de C. Franck : 886, 891, 912.
- Psyché*, de M. Thiriet : 1260.
- P'tit Quinquin (le)* : 1489.
- Pucelle d'Orléans (la), (Die Jungfrau von Orleans)* : 1550.
- Puck* : 1255, 1256, 1257.
- Pulcinella* : 985, 1004, 1005, 1010, 1630.
- Puritains (les), (i Puritani)* : 414, 415, 425, 434, 436, 438, 439, 444, 445, 472.
- Pygmalion*, de M. Constant : 1264, 1265.
- Pygmalion*, de Rameau : 1600.
- Pygmalion*, de J.-J. Rousseau : 378.
- Pyrrénées (les), (Los Pireneos)* : 1347, 1353, 1365.
- Quai des brumes* : 1512.
- Quartett Satz*, D. 703 (*Allegro en ut mineur pour quatuor à cordes*, dit) : 359.
- Quatorze Juillet* : 1502, 1512.
- Quatre Éléments (les)* : 552.
- Quatre Saisons (les)* : 168, 1507, 1513.
- Quatuors à cordes*, de : H. Barraud : 1221. B. Bartók : 1070, 1071, 1072. Beethoven : 315, 317-324, 470, 892, 902, 1253; n° 1, fa

majeur, op. 18 : 319, 336; n° 2, *sol majeur*, op. 18 : 319, 336; n° 3, *ré majeur*, op. 18 : 319, 336; n° 4, *ut mineur*, op. 18 : 319, 336; n° 5, *la majeur*, op. 18 : 319, 336; n° 6, *si b majeur*, op. 18 : 320, 336; n° 7, *fa majeur*, op. 59 n° 1, 320, 321, 337; n° 8, *mi mineur*, op. 59, n° 2 : 320, 321, 337; n° 9, *ut majeur*, op. 59 n° 3 : 320, 321, 337; n° 10, *mi b majeur*, op. 74 : 321, 337; n° 11, *fa mineur*, op. 95 : 321, 337; n° 12, *mi b majeur*, op. 127 : 322, 337; n° 13, *si b majeur*, op. 130 : 322, 324, 337, 1550; n° 14, *ut dièse mineur*, op. 131 : 337; n° 15, *la mineur*, op. 132 : 323; n° 16, *fa majeur*, op. 135 : 324, 337; n° 17, « *Grande Fugue en si b majeur* », op. 133 : 323, 324, 337. A. Berg, op. 3 : 1299. A. Borodine : 683. C. del Campo : 1368. J. Chailley : 1240. R. Chapi : 1358. D. Chostakovitch, n° 8, op. 110 : 1327. M. Ciry : 1210. C. Debussy, *sol mineur*, op. 10 : 912, 915, 919, 924, 1360. M. Delannoy : 1255. C. Delvincourt : 1238. A. Dvorak : 711. G. Fauré, *mi mineur*, op. 121 : 175, 863. C. Franck, *ré majeur* : 888, 892, 902. M. Goleminov, n° 3 « *Vieux Bulgare* » : 1333. J. Haydn, op. 1 : 181; op. 2 : 181; op. 9 : 184; op. 17 : 184; op. 20 : 184; « *Quatuors russes* », op. 33 : 188; « *Quatuors prussiens* », op. 50 : 188; *ré mineur*, op. 65 : 224; « *Quatuors des cavaliers* », op. 74 : 224. P. Hindemith, op. 16 : 1280; op. 32 : 1281. A. Honegger : 1123. J. Ibert : 1233, 1234. V. d'Indy : 902, 904. A. Jolivet : 1158. G. Klebe, op. 9 : 1313. R. Loucheur : 1214, 1215. H. Martelli, n° 2 : 1217. F. Mendelssohn, n° 2, *la mineur*, op. 13 : 502; op. 44 : 503; n° 6, *fa mineur*, op. 80 : 502. J. Martinon : 1218. D. Milhaud : 1114. W. A. Mozart, *sol majeur*, K. 73 f (80) : *222; *ut majeur*, K. 465 : 198, 222; *ré majeur*, K. 575 : 223; *mi mineur (fragment)* : 243. H. Murrill : 1399. L. Pipkov, n° 2 : 1333. M. Ravel, *fa majeur* : 932. M. Reger, n° 4, *mi b majeur*, op. 109 : 810; n° 5, *fa dièse mineur*, op. 121 : 810. J. Rivier : 1212. C. Saint-Saëns, n° 1, *mi mineur*, op. 112 : 734; n° 2, *sol majeur*, op. 153 : 734. H. Sauguet : 1145. F. Schmitt : 1229. A. Schönberg, n° 1, *ré mineur*, op. 7 : 1293; n° 3, op. 30 : 1296; n° 4, op. 37 : 1297. F. Schubert : 358-365; *la mineur*,

D. 804 : *359-360; *ré mineur*, D. 810 : 360; *sol majeur*, D. 887; *360-362. R. Schumann, op. 41 : 515. B. Smetana, n° 1, *mi mineur « de ma vie »* : 710. P. Tchaïkovsky : 692.

Quatuors pour cordes et piano : J. Brahms, n° 3, *ut mineur*, op. 60 : 730. A. Dvorak : 711. G. Fauré, n° 1, *ut mineur*, op. 15 : 858; n° 2, *sol mineur*, op. 45 : 859. F. Mendelssohn : 502. W. A. Mozart, *sol mineur*, K. 478 : 237-238; *mi b majeur*, K. 493 : 237-238. C. Saint-Saëns, *si b majeur*, op. 41 : 734. R. Schumann, *mi b majeur*, op. 47 : 516.

Quatuor pour cordes et soprano, d'A. Schönberg, n° 2, *fa dièse mineur* : 1293.

Quatuors pour flûte et cordes, de W. A. Mozart : 220.

Quatuor pour hautbois et cordes, de W. A. Mozart : 220.

Quatuor pour saxophones, de F. Schmitt : 1228.

Quatuor pour trois trombones et tuba, de F. Schmitt : 1229.

Quatuor pour la fin du temps : 1164.

Quellen-Lexikon, voir : *Dictionnaire bio-bibliographique des musiciens*.

Qui est le plus puissant en ce monde ? : 715.

Quintette pour clarinette et cordes, de : J. Brahms, *si mineur*, op. 115 : 730. W. A. Mozart, *la majeur*, K. 581 : 220, 237.

Quintette pour clarinette, hautbois et cordes, de S. Prokofiev, *sol mineur* : 1030.

Quintette pour cor et cordes, de W. A. Mozart, *mi b majeur*, K. 407 : 220.

Quintettes à cordes, de : A. Bruckner, *fa majeur* : 794. W. A. Mozart, *sol mineur*, K. 516 : 223, 315; *ut mineur*, K. 516 b (406) : 212; *ré majeur*, K. 593 : 257. F. Schubert, *ut majeur*, D. 956 : 362, *363-4.

Quintettes pour cordes et piano, de : E. Barraine : 1219. B. Bartok : 1071. A. de Castillon : 897. D. Chostakovitch : 1325. G. Fauré, n° 1, *ré mineur*, op. 89 : 860; n° 2, *ut mineur*, op. 115 : 863. C. Franck, *fa mineur* : 732, 885, 886, 890, 891, *893. C. Saint-Saëns, *la mineur*, op. 14 : 734. F. Schmitt : 1228. F. Schubert, *la majeur*, D. 667, « *la Truite* » : 357, 358. R. Schumann, *mi b majeur*, op. 44 : 516.

Quintette pour instruments à vent, de : E. Barraine : 1219. J. Françaix :

1209. H. Martelli : 1217. A. Schönberg, op. 26 : 1296.
- Quintette pour piano et instruments à vent*, de W. A. Mozart, *mi b majeur*, K. 452 : 236-237.
- Quintettes romantiques (Deux)*, de Ch. Uhren : 289.
- Ragtime* : 1002, 1005.
- Rake's Progress (The)* : 1008, 1015, 1018, 1019, 1138.
- Ranz des vaches (le)* : 664.
- Raoul Barbe Bleue* : 22.
- Rape of Lucretia (The)*, (*le Viol de Lucrece*) : 1397.
- Rapt* : 1513.
- Raskolnikoff* : 1318.
- Räuber (Die)*, (*les Brigands*) : 1313.
- Raz de Sein* : 1147.
- Reasons for Singing* : 1626.
- Rebecca* : 875, 882, 886.
- Recherches sur l'histoire de la gamme arabe* : 1551.
- Recherches théoriques sur la caractériorologie sonore* : 1445, 1446, 1447.
- Recueil de chansons qui n'ont pu être imprimées et que mon censeur n'a point dû me passer* : 1482.
- Recueil de pièces pour le clavier ou le piano forte dans le genre gracieux ou gay* : 280.
- Rédemption* : 883, 884, 885, 894.
- Reflets dans l'eau [Images]* : 911, 1520.
- Réflexions liriques* : 32.
- Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier* : 37.
- Réflexions sur l'opéra* : 28.
- Réforme de l'Opéra (la)* : 32.
- Regina di Golconda (la)* : 414.
- Règle du jeu (la)* : 1513, 1516.
- Reine de Chypre (la)* : 418, 1606.
- Reine de Saba (la)* : 422.
- Reine des Isles (la)* : 1260.
- Reine Topaze (la)* : 421.
- Rejoice in the Lamb* : 1398.
- Reldche* : 966.
- Remorques* : 1512, 1516.
- Renard* : 713, 981, 999, 1000, *1001, 1002, 1003.
- Rencontre d'Œdipe et du Sphinx* : 1144, 1145.
- Rencontre imprévue (la)*, ou *les Pèlerins de La Mecque* : 17-18, 243, 664.
- Rendez-vous de juillet* : 1502.
- Répertoire des clavecinistes* : 1603.
- Réponse du coin du Roi au coin de la Reine* : 31.
- Requiem (Psaume LXIII)* : 257.
- Requiem (Grand-Messe des Morts)* de H. Berlioz : 335, 494, 1443, 1609, 1611.
- Requiem*, de B. Blacher : 1310.
- Requiem*, de M. Despard : 1211.
- Requiem (Messe de)*, de M. Duruflé : 1211.
- Requiem (Messe de)*, de G. Fauré : 558, 859, 864.
- Requiem*, de M. Haydn : 120, 146, 204.
- Requiem*, de N. Jommelli : 132.
- Requiem*, d'A. Kastalsky : 696.
- Requiem*, de F. Liszt : 558.
- Requiem*, de W. A. Mozart, K. 626 : 131, 145, 192, 204, 208, 214, 219, 250, 251, 254, 255, 257, 1563.
- Requiem*, de J. Rivier : 1211, 1212.
- Requiem*, de C. Saint-Saëns : 735.
- Requiem (Messe de)*, de G. Verdi : 649-650.
- Requiem allemand*, (*Ein deutsches Requiem*) : 730.
- Requiem pour Mignon* : 514, 518.
- Resta, o cara*, K. 528 : 270.
- Résurrection*, de G. Migot : 1225.
- Resurrezione*, de F. Alfano : 1382.
- Retablo de Maese Pedro (el)* : 1366.
- Retour au pays (le)*, (*Die Heimkehr aus der Fremde*) : 504.
- Retour de l'enfant prodigue (le)* : 1277.
- Retour des dieux sur la terre (le)* : 60.
- Retour du goût (le)* : 38.
- Rêve (le)*, d'A. Bruneau : 773.
- Rêve (le)*, de L. Gastinel : 760.
- Rêve de Cinyras (le)* : 1410.
- Réveil des oiseaux (le)* : 1165.
- Réveil du peuple (le)* : 1483.
- Revenge (The)* : 788.
- Rêverie* : 1142.
- Réveries d'un promeneur solitaire* : 120, 134.
- Rêves* : 1030.
- Revisor (Der)* : 1289.
- Révolte* : 715.
- Révolte au sérail (la)* : 751.
- Révolte des Escholiens (la)* : 1337.
- Revoltosa (la)* : 1358.
- Rewelge [Lieder aus « Des Knaben Wunderhorn »]* : 463.
- Rey que rabio (el)* : 1358.
- Rey Trovador (el)* : 1369.
- Rhapsodie pour harmonica*, de Vaughan Williams : 1399.
- Rhapsodie pour piano et orchestre*, op. 1, de B. Bartok : 1071.
- Rhapsodie espagnole* : 929, 932, 933, 934.
- Rhapsodie malgache* : 1215.
- Rhapsodie portugaise* : 1371.
- Rhapsodies hongroises* : 536, 537, 548, 549.
- Rhapsodie slave* : 713.
- Rhapsodie sur un thème de Paganini* : 466.
- Ricercari (Sette)* : 1387.
- Richard Cœur-de-Lion* : *22-23, 408, 871.
- Rienzi* : 561, 572, 579, 580, 582, 583.

- Rigoletto* : 423, 579, 632, 640, 641, 642, 643, 652, 815, 837, 1376.
Rimas, de G. A. Becquer : 1368.
Rimes, d'H. Pousseur : 1466.
Ripieni per la sonata a quattro, de G. Torelli : 164.
Rire de Nils Halénius (le) : 1246.
Ritorno di Tobia (Il), (*le Retour de Tobie*) : 193.
Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalle sue origini fino al presente (le) : 384.
Road to Mandalay (The) : 1402.
Robert le Diable : 404, 413, 579, 747.
Robin des Bois (version française du *Freischütz*) : 405.
Rochester, voir : *Oberto*...
Rodrigue et Chimène : 915.
Roi Arthur (le) : 898.
Roi David (le) : 1115, 1116, 1118, 1120, 1121, 1122.
Roi de Lahore (le) : 772.
Roi des aulnes (le), (*Erlkönig*), D. 328 : 344, 451, 455, 456, 457, 611, 763.
Roi des étoiles (le) : 995.
Roi d'Ys (le) : 768, 769, 878.
Roi d'Yvetot (le) : 1234.
Roi et le fermier (le) : 20.
Roi Lear (le) : 651, 943.
Roi malgré lui (le) : 770, 832, 879, 1410.
Roi nu (le) : 1210.
Roi Pommade (le) : 1340.
Roi s'amuse (le) : *878.
Romance de Richard Cœur-de-Lion : 1556.
Romances (Trois), op. 94, pour hautbois et piano, de R. Schumann : 516.
Romances, op. 28, pour piano, de R. Schumann : 512.
Romances sans paroles : 501.
Roman de Fauvel (le) : 1581.
Roman picaresque (le) : 1363.
Romanzen aus Tiecks Magelone : 449, 461, 727.
Roméo et Juliette, d'H. Berlioz : 489, 494, 579.
Roméo et Juliette, de Ch. Gounod : 421, 833.
Roméo et Juliette, de S. Prokofiev : 982, 1032, 1033.
Roméo et Juliette, de P. Tchaïkovsky : 691.
Romeo und Julia, (*Roméo et Juliette*), de H. Sutermeister : 1318.
Romeria de los cornudos (la) : 1372.
Ronde des heures (la) [*la Gioconda*] : 1519.
Ronde du cerisier (la) : 1493.
Rondes de printemps [Images] : 919.
Rondo en fa majeur, pour orgue mécanique, K. 616 : 234.
Rondo en ré majeur pour piano et orchestre, K. 382 : 245.
Rondo en si mineur, pour piano et violon, D. 895 : 357.
Rondo capriccioso pour piano, de F. Mendelssohn, *mi majeur*, op. 14 : 501.
Rondos pour piano, de : C. Ph. E. Bach : 133. F. Chopin : 530. Mozart, *la mineur*, K. 511 : 243, 356.
Rosa del Azafran (la) : 1370.
Rosamunde, d'A. Schweitzer : 389.
Rosamunde, Fürstin von Cypern, D. 797 : 360, 370, 371.
Rose (la) : 860.
Rose et Colas : 20, 42.
Rosenkavalier (Der), voir : *Chevalier à la rose (le)*.
Rose rouge et la Rose blanche (la), (*la Rosa rossa e la Rosa bianca*) : 427.
Rose vom Liebesgarten (Die), (*la Rose du jardin d'amour*) : 804.
Rosière de Salency (la) : 22.
Rossignol (le) : 993, 998, 999, 1013, 1230.
Rossignol de Saint-Malo (le) : 1257.
Roue (la) : 1509.
Rouet d'Omphale (le) : 732, 735.
Rouet d'or (le) : 711.
Roussalka, d'A. Dargomyjsky : 675.
Rousslan et Ludmilla : 675, 683.
Ruddigore : 786.
Rue de la honte (la) : 1506.
Rue des Blancs-Manteaux (la) : 1493.
Rugby : 715, 1124.
Ruggiero : 203.
Ruisselle : 1264.
Rusalka, d'A. Dvorak : 711.
Ruth : 881, 882, 886.
Ruy Blas : 503.
Rythmes du monde : 1245.
Rythmique des danses slaves (la) : 713.
Sabinus : 42.
Sacountala : 754.
Sacrae Cantiones : 1020.
Sacred Dance (The), (*la Danse sacrée*) : 1400.
Sacre du printemps (le) : 617, 909, 917, 954, 981, 985, 987, 988, 995, 996, 997, 998, 1011, 1014, 1015, 1016, 1168, 1175, 1230, 1299, 1320, 1404, 1519, 1619.
Sacrifice de Jephthé (le) : 66.
Sadko : 685, 686.
S. A. D. M. P. : 1411.
Sahara d'aujourd'hui : 1521.
Sainte : 939.
Sainte-Baume (la) : 1609.
Sainte-Élisabeth, de Ch. de Monta-

- lembert, voir : *Histoire de sainte Elisabeth*.
Saint François d'Assise. La Prédication aux oiseaux, voir : *Légendes*.
Saint François de Paule marchant sur les flots, voir : *Légendes*.
Saint Germain d'Auxerre : 1225.
Saint Paul, (Paulus) : 504, 783.
Saisons (les), (Die Jahreszeiten) : 193, 194, 263.
Sait-on jamais ? : 1521.
Salade : 1112.
Salammbo, de M. Moussorgsky : 688.
Salammbo, d'E. Reyer : 422, 771.
Salammbo, de F. Schmitt : 1228.
Salmo IX, voir : *Psaume IX*.
Salomé, d'A. Mariotte : 905.
Salomé, de G. Pierné : 761.
Salomé, de R. Strauss : 776, 801, 802.
Salons (les) : 1599.
Salve Regina, de J. Haydn, *mi majeur* : 180; *sol mineur* : 187.
Samson et Dalila : 735.
Sancho Pança : 19.
Sancta Susanna, (Sainte Suzanne) : 1280.
Sandmann (Der) : 755.
Sang du poète (le) : 1128, 1129, 1513.
Sans soleil : 688, 920.
San Toy : 762.
Sapho, de Ch. Gounod : 421.
Sapho, de J. Massenet : 772.
Sarabande, de H. Dutilleux : 1251-2.
Sarabande, de H. Martelli : 1217.
Sarabandes (Trois), d'É. Satie : 965, 967, *968.
Sarcasmes : 1027, 1030.
Sardanapale : 750.
Sarka, de Z. Fibich : 711.
Sarka [Ma Patrie], de B. Smetana : 710.
Satiren (Drei) : 1296.
Saudades do Brazil : 1114.
Sauge fleurie : 900.
Saül : 1285.
Sautériot (le) : 899.
Scaramouche : 1114.
Scarbo [Gaspard de la Nuit] : 935, 936, 938.
Scene aus Goethes « Faust », D. 126 : 563.
Scène pastorale avec orage pour une inauguration d'orgue : 844.
Scènes de ballet : 1016.
Scènes de Faust (Huit), de H. Berlioz : 579.
Scènes de Faust, (Scenen aus Goethes « Faust »), de R. Schumann : 514, 517-518, 885.
Scènes de la forêt, (Waldscenen) : 513.
Scènes de la vie moyenne : 1227.
Scènes enfantines, (Kinderscenen) : 511.
Scenes of The Saga of King Olaf : 789.
Schéhérazade, de M. Ravel : 929, 931, 932.
Scherzo pour piano, de : F. Chopin, n° 1, *si mineur*, op. 20 : 929; n° 3, *ut dièse mineur*, op. 39 : 529.
J. Brahms, mi b mineur, op. 4 : 725.
S. Prokofiev, op. 12, n° 9 : 1030.
Scherzo à la russe : 1016.
Scherzo, Gigue, Romance et Fughetto, op. 32, de R. Schumann : 512.
Schön war, das ich dir weihte : 461.
Schuldigkeit des ersten Gebotes (Die), K. 35 : 255.
Schule der Frauen (Die), (l'École des femmes) : 1319.
Schwanengesang, (le Chant du cygne), lied, D. 744 : 324; cycle de 14 lieder, D. 957 : 350.
Schweitzerfamilie (Die) : 743.
Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum : 1561.
Scriptorum de musica medii aevi : 1566.
Scuola di ballo : 1210.
Scylla et Glaucus : 75.
Sea Pictures : 789.
Secret (le) : 859.
Séducteur au village (le), ou Claire et Mectal : 747.
Segadoras de Vallecas (las) : 377.
Segovia : 950.
Sei mir gegrüsst ! : 357.
Sélam (le) : 754.
Selma Sedlak : 711.
Sémiramis, (Semiramide) : 69, 411, 431, 434-435.
Sept Dernières Paroles du Christ en croix (les), (Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz) : 67, 193.
Sept, ils sont sept : 1027, 1030, 1033.
Sept Poèmes d'amour en guerre : 1219.
Septuor en mi b majeur, de Beethoven : 315, 365, 740.
Septuor en ré majeur, de W.A. Mozart, voir : *Divertimento a 7 stromenti*, K. 251.
Septuor en mi b majeur, de C. Saint-Saëns : 734.
Septuor, d'I. Stravinsky : 1019.
Séquence : 1253.
Sérénade, op. 31, de B. Britten : 1398.
Sérénade concertante, de M. Delanoy : 1255.
Sérénade en la, d'I. Stravinsky : 1007, 1013.
Sérénade (Nacht Musique), K. 384 a (388) : 212.
Sérénade (Serenata notturna), K. 239 : 211.
Sérénades (ou Divertimenti) pour deux clarinettes et un basson, de W. A. Mozart : 220.
Sérénades pour orchestre de J. Brahms : 1625; *ré majeur*, op. 11 : 728.

Sermon sur la montagne (le) : 1225.
Serpent à plumes (le) : 771.
Serse : 163.
Servante maîtresse (la), (la Serva padrona) : 6-7, 12, 28, 29, 125, 1357.
Service sacré pour le samedi matin : 1106.
Servo balordo (Il), o la Disperazione di Gilotto : 747.
Sesostri ré d'Egitto : 33.
Se tu m'ami : 1004.
Seule ! : 858.
Seventh Day (The) : 782.
Sex Carmina Alcaeï : 1388.
Sextuor à cordes, de : J. Brahms, si b majeur, op. 18 : 730; *sol majeur, op. 36* : 730, 1507. B. Martinu : 715.
Sextuor en fa majeur, K. 522, voir : Une plaisanterie musicale.
Sextuor de clarinettes, de F. Schmitt : 1228.
Shakespeare, ossia Un sogno di una notte d'estate : 754.
Shamus O' Brien : 788.
Shéhérazade, de N. Rimsky-Korsakov : 685, 979, 986.
Show Boat : 1518.
Shylock : 862.
Siegfried [l'Anneau du Nibelung] : 360, 543, 559, 563, 574, 575, 586, 598, 615.
Siegfried-Idyll : 575.
Sigurd : 422, 771.
Si j'étais roi : 419.
Silvana (primitivement, Das Waldmädchen) : 392-393.
Siméon Kotko : 1033.
Simon Boccanegra : 646, 649, 651, 815.
Simplicius Simplicissimus Jugend (Des) : 1309.
Sinfonia (Das Lied von der Glocke) : 1321.
Sinfonia antarctica : 1399.
Sinfonia domestica : 801.
Sinfonie (VI), pour orchestre à cordes, Wq 182 : 133.
Sinfonie a quattro, de T. Albinoni : 171.
Sinfonie a solo violoncello, de A. M. Fiore : 104.
Sinfonie (Sei) o sia Quartetti per due violoni, alto e violoncello obbligati : 176.
Sinfonie pour clavecin, op. 9 n° 3, de J. Schobert : *278-279.
Sinfonietta, de : E. Halffter : 1370.
H. Martelli : 1217. S. Prokofiev, *la majeur, op. 5 et op. 48* : 1030.
A. Roussel, op. 52 : 951, 960, *961.
Sirènes : 919, 921.

Sistema della dolcezza (Il), (le Système de la douceur) : 1392.
Si toi aussi tu m'abandonnes : 1502.
Si tu t'imagines : 1493.
Slavoj a Ludek : 712.
Sleeping Beauty (The) : 787.
Smyrne [Melodies orientales] : 290.
Snégourotchka : 686.
Socrate : 966, 967, 972, *973, 1139.
Soir : 861.
Soirées de l'orchestre (les) : 1608.
Soldat et la danseuse (le) : 715.
Soleil des eaux (le) : 1176.
Solitaire (le) : 409.
Somme théologique : 1496.
Sommambula (la), (la Sommambula), de V. Bellini : 415, 436-438, 439.
Sommambula (la), ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur, de F. Hérold : 746.
Sonata prima (seconda...) a quattro, due violini, violetta e violoncello senza cembalo, d'A. Scarlatti : 175-6.
Sonate, pour alto et basse continue, de W. F. Bach : 131.
Sonate, pour alto et piano, de : J. Chailley : 1240. A. Honegger : 1123.
Sonate, pour basson et piano, op. 168, de C. Saint-Saëns : 734.
Sonate pour basson et violoncelle, si b majeur, K. 196 c (292) : 220.
Sonate pour clarinette, de J. Bal y Gay : 1372.
Sonates (Deux), pour clarinette (ou alto) et piano, op. 120, de J. Brahms : 730.
Sonates pour clavecin, de : A. Della Ciaia : 108. D. Paradisi : 112. G. Platti, (*Six*), op. 4 : 112. D. Scarlatti : 1004; voir aussi *Essercizi per gravicembolo et Suites de pièces pour le clavecin*. F. Schubert, op. 14 n° 3 : *279.
Sonates (Six) pour clavecin et violon ad libitum, de N. Séjan : 280.
Sonate pour flûte, d'A. Jolivet : 1158.
Sonate pour flûte, alto et harpe, de C. Debussy : 924.
Sonate, pour hautbois et piano, de H. Dutilleul : 1249.
Sonates pour orgue, de : J. S. Bach, (Six), BWV. 525-530 : 128. F. Mendelssohn, (*Six*), op. 65 : 864.
Sonates pour orgue et clavecin de D. Zipoli, voir : Sonate d'intavolatura...
Sonates pour piano, de : G. Auric, fa majeur : 1128. C. Ph. E. Bach : 133; * *Preussische Sonaten*, Wq. 48 : 133, 157; * *Wurtembergische So-*

naten », Wq. 49 : 133. J. Ch. Bach, *ut mineur* : 137. B. Bartok : 1044, *1060, *1062, 1063, *1064, 1072. Beethoven, 303, 306-314, 523, 1030; *ut majeur*, op. 2, n° 3 : 313; *mi b majeur*, op. 7 : 313; *ut mineur*, op. 10 n° 1 : 307; *fa majeur*, op. 10 n° 2 : 307, 313; *ré majeur*, op. 10 n° 3 : 307; *ut mineur*, op. 13, « *Pathétique* » : 242, 307, 308, 336; *mi majeur*, op. 14, n° 1 : 307; *sol majeur*, op. 14, n° 2 : 307; *la b majeur*, op. 26 : 307, 308, 744; *mi b majeur*, op. 27 n° 1, « *quasi una fantasia* » : 307, 308, 502; *ut dièse mineur*, op. 27 n° 2, « *clair de lune* » : 198, 263, 307, 308, 336, 747; *sol majeur*, op. 31 n° 1 : 1603; *ré mineur*, op. 31 n° 2 : 1603; *mi b majeur*, op. 31 n° 3 : 309; *sol majeur*, op. 49, n° 2 : 309; *ut majeur*, op. 53, « *Waldstein* » : 309; *fa majeur*, op. 54 : 309; *fa mineur*, op. 57, « *Appassionata* » : 310, 337, 482, 1550; *mi b majeur*, op. 81 a « *les Adieux* » : 306, 310, 337; *ut majeur*, op. 101 : 337, 502; *ré majeur*, op. 106 : 311-312, 485, 1550; *mi majeur*, op. 109 : 337; *la b majeur*, op. 110 : 311, 313, 337; *ut mineur*, op. 111 : 231, 314, 337. A. Berg, op. 1 : 1299. A.P.F. Boëly op. 1 : 287. A. Boieldieu, op. 1 : 282; *fa mineur*, op. 2 n° 1 : 282, * 283; op. 2 n° 2 : 282, 283; op. 2 n° 3 : 282, 283; op. 4, n° 1 : 284; op. 4, n° 2 : *284; op. 6 : 285. P. Boulez, n° 1 : 1175; n° 2 : 1175; n° 3 : 1178. J. Brahms, *ut majeur*, op. 1 : 725, 726; *fa dièse mineur*, op. 2 : 725, 726; *fa mineur*, op. 5 : 725, 726. F. Chopin : 543; n° 1, *ut mineur*, op. 4 : 528; n° 2, *si b mineur*, op. 35 : 528, 732; n° 3, *si mineur*, op. 58 : 523, 528. P. Dukas, *mi b mineur* : 945. H. Dutilleul : 1249, 1251, 1252. R. Halffter : 1371. J. Haydn, *ut mineur* : *186; *la b majeur* : *186. F. Hérold, op. 1 : 287. V. d'Indy, *mi majeur*, op. 63 : 903. A. Jolivet, n° 1 : 1156; n° 2 : 1158. F. Liszt, *si mineur* : 355, 538, 540, 543, *550, 666, 744. H. Martelli : 1217. F. Mendelssohn, *mi majeur*, op. 6 : 502; *sol mineur*, op. 105 : 501. W. A. Mozart : 241-242; (fragment) K. 15 p : 202; *ut majeur*, K. 189 d (279) : 241; *fa majeur*, K. 189 e (280) : 241; *si bémol majeur*, K. 189 f (281) : 241; *mi b majeur*, K. 189 g (282) : 241; *sol majeur*, K. 189 h (283) : 241; *ré majeur*, K. 205 b (284) :

241; *ut majeur*, K. 284 b (309) : 241; *ré majeur*, K. 284 c (311) : 241. *la mineur*, K. 300 d (310) : 240, 241, 242; *ut majeur*, K. 300 h (330) : 241; *la majeur*, K. 300 i (331) : 241, 809; *fa majeur*, K. 300 k (332) : 241; *si b majeur*, K. 315 c (333) : 241; *ut mineur*, K. 457 : 241, 242; *ut majeur*, K. 545 : 241; *fa majeur*, K. 547 a (app. 135, 138 a) : 241; *si b majeur*, K. 570 : 241; *ré majeur*, K. 576 : 241. S. Prokofiev, n° 5, *ut majeur*, op. 38 : 1028; n° 6, *la majeur*, op. 82 : 1325; n° 7, *si b majeur*, op. 83 : 1325; F. Schubert, *la mineur*, op. 42, D. 845 : 352-353; *sol majeur*, op. 78, D. 894 : 354, 356. R. Schumann, *fa dièse mineur*, op. 11 : 509; *fa mineur*, op. 14 : 510; *sol mineur*, op. 22 : 509. A. Scriabine, n° 4, *fa dièse mineur*, op. 30 : 697. I. Stravinsky : 1007, 1013.

Sonate pour piano à quatre mains, op. 17, d'A. P. F. Boëly : 289.

Sonate pour deux pianos, de : W. A. Mozart, *fa majeur*, K. 497 : 244; *ré majeur*, K. 375 a (448) : 244, 245. F. Schubert, *ut majeur*, op. 140. « *grand duo* », D. 812 : 356. I. Stravinsky : 1017.

Sonate pour piano et arpeggione, de F. Schubert, D. 821 : 357.

Sonate pour violon de N. Paganini : *ut majeur*, op. 20 : 468-9.

Sonates pour violon et basse continue, de : J. Herrando : 381. J. M. Leclair, voir : *Livre (Premier) de sonates*.

Sonates (Six) pour violon et clavicin, BWV. 1014-1019 a : 157, 160.

Sonates pour violon et piano, de : B. Bartok : 1072. Beethoven, 315 *la majeur*, op. 12 n° 2 : 307; *la majeur* op. 47, « *A Kreutzer* » : 316, 317, 337. J. Brahms, *sol majeur*, op. 78, « *Regen Sonate* » : 729; *la majeur*, op. 100, « *Thuner Sonate* » : 729. C. Debussy : 923, 924. C. Delvincourt : 1237. O. Espla : 1369. G. Fauré, n° 1, *la majeur*, op. 13 : 858; n° 2, *mi mineur*, op. 108 : 862. C. Franck : 888, 891, 892. A. Honegger : 1123. H. Martelli : 1217. W. A. Mozart : 240; *mi mineur*, K. 300 c (304) : 240. M. Philippot : *1451-1452. A. Roussel : 950. C. Saint-Saëns, n° 1, *ré mineur*, op. 75 : 734. F. Schubert, *la majeur*, op. 162, D. 574 : 357. R. Schumann, *la mineur*, op. 105 : 515; *ré mineur*, op. 121 : 515.

Sonates pour violoncelle et piano, de :

- Beethoven : 315, 316; *fa majeur*, op. 5 n° 1 : 316; *sol mineur*, op. 5, n° 2 : 316; *la majeur*, op. 69 : 316; *ut majeur*, op. 102, n° 1 : 316-7, 337; *ré majeur*, op. 102, n° 2 : 316-317, 337, J. Brahms, *mi b mineur*, op. 38 : 730. F. Chopin, *sol mineur*, op. 65 : 529. C. Debussy : 924, G. Fauré : 863. F. Mendelssohn, *si b majeur*, op. 45 : 503; *ré majeur*, op. 58 : 503. C. Saint-Saëns, *ut mineur*, op. 32 : 734.
- Sonates de P. Locatelli, voir : *Sonate (VI) a tre*.
- Sonate (XVII) all' epistola* pour clavier et ensemble instrumental, de W. A. Mozart : 235.
- Sonate à quatre*, de G. Torelli : 164.
- Sonate (XII) a tre*, op. 1, d'A. Caldara : 104.
- Sonate (VI) a tre*, op. 5, de P. Locatelli : 97.
- Sonate (XII) a violino e basso*, op. 3, d'A. Zani : 97.
- Sonate (XII) da cimbalò di piano e forte, detto volgarmente di martelletti*, de L. Giustini : 162.
- Sonate d'intavolatura per l'organo e'l cembalo*, de G. B. Martini : 113.
- Sonate d'intavolatura per l'organo e cimbalò*, de D. Zipoli : 108.
- Sonate dramatique* : 470.
- Sonate du Sud, (Sonata del Sur)* : 1369.
- Sonate en duo* pour violon et violoncelle, de M. Ravel : 937.
- Sonates (Trois) en trio*, op. 3, de L. Adam : 286.
- Sonate « Napoléon »* : 468, 471, 473.
- Sonate (VI) nocturne a due violini col basso*, op. 7, de G. B. Sammartini : 160.
- Sonate per cembalo*, voir *Sonates pour clavecin*.
- Sonates (Trois) pour le clavecin ou le forte piano avec accompagnement d'un violon ad libitum*, d'E. Méhul : 281.
- Sonates (Trois) pour le clavecin ou piano forte*, d'E. Méhul : 281.
- Sonates (Six) pour le clavier sur le goût italien*, de G. Platti : 112.
- Sonatina*, ballet d'E. Halffter : 1370.
- Sonatines* pour deux clavecins et orchestre, Wq 109-110 : 133.
- Sonatine* pour flûte et piano, de : P. Boulez : 1175. H. Dutilleux : 1249.
- Sonatine* pour piano de : G. Auric : 1127. M. Ravel : 932.
- Sonatines (Trois) pour piano et violon*, op. 137 n° 1-3, de F. Schubert : 356.
- Sonatine* pour violon, de R. Louchéur : 1216.
- Sonatine bureaucratique* : 1126.
- Sonatines françaises* : 1110.
- Songe d'une nuit d'été (le)*, (*A Midsummer Night's Dream*) : 398, 421, 1550; musique de scène de F. Mendelssohn : 399, 499, 503, 504; opéra de B. Britten : 1397.
- Songe d'une nuit d'été (le)*, d'A. Thomas : 421.
- Songs (Three) from William Shakespeare* : 1019.
- Sonnet*, de P. Dukas : 946.
- Sonnets (Trois)*, de H. Dutilleux : 1249.
- Sonnets (Seven) of Michelangelo, (Sept Sonnets de Michel-Ange)* : 1398.
- Sorcier (le)* : 19 42.
- Sortie d'Égypte (la)* : 66.
- Sosie (le)*, (*Der Doppelgänger*) [*Schwanengesang*], D. 957 n° 13 : 344-345, 450, 457, 459, 611.
- Soucoupes, (Unterschale)* : 1000.
- Souffrances du jeune Werther (les)*, (*Die Leiden des jungen Werthers*) : 11, 205.
- Source (la)* : 754, 755, 771.
- Sources de l'orchestre (les)* : 1608.
- Sous-bois [Dix Pièces pittoresques]* : 839.
- Sous les toits de Paris* : 1511.
- Souvenir de mon enfance* : 1000.
- Souvenirs*, de R. Glière : 1025.
- Souvenirs*, op. 62, de V. d'Indy : 903.
- Souvenirs* de M. Prokofieva : 1024.
- Souvenir, trois morceaux dans le genre pathétique* : 290.
- Spanisches Liederbuch* : 461, 462, 797.
- Spectre de la rose (le)* : 979, 981.
- Speziale (lo)* : 187.
- Spiel für Orchester, (Jeu pour orchestre)* : 1314.
- Spielmusiken, (Musiques instrumentales)* : 1281.
- Spleen* : 860.
- Sports et divertissements* : 970.
- Sposalizio [Deuxième Année de pèlerinage]* : 541.
- Spring Symphony, (Symphonie du printemps)* : 1398.
- Stabat Mater*, de F. Beck : 67.
- Stabat Mater*, de L. Berkeley : 1396, 1400.
- Stabat Mater*, de M. Ciry : 1211.
- Stabat Mater*, d'A. Dvorak : 711.
- Stabat Mater*, de J. B. Förster : 713.
- Stabat Mater*, de J. Haydn : 66-67, 132, 187.
- Stabat Mater*, de Palestrina : 1563.

Stabat Mater, de G. B. Pergolèse : 63, 66.
Stabat Mater, de F. Poulenc : 1134, 1135, 1136, 1138.
Stabat Mater, de G. Rossini : 442.
Stabat Mater, de Ch. V. Stanford : 788.
Stadt (Die), (*la Ville*) [*Schwannengesang*], D. 957 n° 11 : *348-349.
Stars (les) : 1494.
Statue (la) : 422, 771.
Stella ou les Contrebandiers : 752.
Stenka Razine : 694, 777.
Stiffelio : 639, 646.
Stimmen der Völker in Liedern : 452, 723.
Stock im Eisen (Der) : 761.
Storia della musica : 1559.
Stradella : 422, 842.
Stramiera (la), voir : *Étrangère (l')*.
Strelizzi (gli) : 739.
Structures : 1176, 1177.
Studie im pianissimo, (*Étude en pianissimo*) : 1310.
Studien zur Vorgeschichte der Orchester-Suite im XV und XVI Jahrhundert : 1570.
Sturm und Drang : 403.
Suite pour quatre clarinettes, de H. Martelli : 1217.
Suite pour clavier, de : J. S. Bach : 1005; W. F. Bach, *sol mineur*, F. 24 : 130.
Suite pour orchestre, de : B. Bartok, n° 1, op. 3 : 1071; n° 2, op. 4 : 1071. A. Roussel, *en fa*, op. 33 : 949, 950, 962.
Suite pour piano, de : B. Bartok, op. 14 : 1044, 1062. C. Delvincourt : 1237. H. Martelli : 1217. W. A. Mozart, *ut majeur*, K. 385 i (399) : 234. A. Schönberg, op. 25 : 1295-6.
Suite bergamasque : 1360.
Suite de danses, de B. Bartok : 1044.
Suite de danses, de M. Tippett : 1396.
Suite en blanc : 758.
Suite en rocaïlle : 1228.
Suite française : 1289.
Suite médiévale : 1150.
Suite murcienne (A mon pays) : 1368.
Suite provençale : 1109, 1114, 1118.
Suite 14 : 1441.
Suite scythe, voir : *Ala et Lolli*.
Suites (Quatre) composées dans le style des anciens maîtres, de Boëly : 289.
Suites (XLII) de pièces pour le clavecin, de D. Scarlatti : 157.
Suites (Quatre), (*Vier Tondichtungen nach A. Böcklin*) : 810.
Sulamite (la) : 770, * 877.
Suor Angelica : 819.
Super flumina Babylonis, de F. Giroust : 64.

Super flumina Babylonis, de L. Niedermeyer : 843.
Sur le Borysthène : 1032.
Sur l'pont du Nord un bal y est donné : 1506.
Survivor from Warsaw (A), (*Un survivant de Varsovie*) : 1297.
Sylphide (la), de C. Cavo : 747.
Sylphide (la), de J. M. Schneitzhœffer : 747, 750.
Sylphides (les) : 979, 985.
Sylvain : 42.
Sylvia ou la Nymphé de Diane : 752, 756, 771.
Sylvie : 1411.
Symphoniae unius, duorum, trium, IV et V instrumentorum : 163.
Symphomes, de : F. Alfano, *en mi* : 1378, 1382, 1383. J. Ch. Bach, *sol mineur*, op. 6, n° 6 : 136, 137, 202, 227; *mi b majeur*, op. 9 n° 2 : 137; *ré majeur*, op. 18 n° 2 : 136. J. Ch. F. Bach, *si b majeur* : 135. W. F. Bach, *ré majeur*, F. 64 : 130; *ré mineur*, F. 65 : 130, 131; *ré mineur*, F. 66 : 130; *fa majeur*, F. 67 : 130. E. Barraine : 1219. H. Barraud : 1221; n° 3 : 1222. Y. Baudrier : 1147. Beethoven : 325-332, 365, 1353; n° 1, *ut majeur* : 326, 327, 329, 332, 336, 740; n° 2, *ré majeur* : 326, 337, 1603, 1604; n° 3, *mi b majeur*, « *Eroica* » : 69, 245, 326, 330, 337, 482, 615, 743, 744, 1604, 1605; n° 4, *si b majeur* : 326, 327; n° 5, *ut mineur* : 327, 330, 332, 337, 482, 510, 518, 691, 1498; n° 6, *fa majeur*, « *Pastorale* » : 326, 327, 330, 332, 337, 477, 503, 516, 1498, 1519, 1618; n° 7, *la majeur* : 326, 327, 330, 337, 1352; n° 8, *fa majeur* : 326, 327, 330, 337; n° 9, *ré mineur*, avec chœurs : 266, 312, 325, 326, 327, 330, 332, 335, 337, 482, 1010, 1605, 1618; transcription pour piano de F. Liszt : 546. G. Bizet, n° 1, *ut majeur* : 767. A. Borodine, n° 2, *si mineur* : 682; n° 3, *la majeur* : 683. J. Brahms : n° 1, *ut mineur* : 728, 1625; n° 2, *ré majeur* : 728, 1625; n° 3, *fa majeur* : 728, 1625; n° 4, *mi mineur* : 728, 1507, 1625. A. Bruckner : 794, 795, 796; n° 7, *mi majeur* : 793; n° 9, *ré mineur* : 794. P. Capdevielle : 1242; J. Chailley : 1240. E. Chausson, *si b majeur* : 898. D. Chostakovitch, n° 5 : 1325; n° 7, « *Lerinskograd* » : 1326; n° 10 : 1329; n° 11, avec chœurs, « *1905* » : 1327. J. Cilensek, n° 5 : 1345. M. Delanoy : 1255. P. Dukas, *ut majeur* :

944. H. Dutilleux, n° 1 : 1249-1250, 1251, 1252; n° 2 : 1250-1251, 1252. A. Dvorak, n° 5, *mi mineur*, « *du Nouveau Monde* » : 710, 711. W. Fortner : 1307. C. Franck, *ré mineur* : 888, 892, 894. P. R. Fricker : 1397. A. Glazounov, n° 1, *mi majeur* : 692. J. Hanus, n° 2 : 1342. K. A. Hartmann, n° 5 : 1308; n° 7 : 1308. J. Haydn : 182-184, 185, 189-192; n° 5, *la majeur* : 182; n° 6, *ré majeur*, « *le matin* » : 182; n° 7, *ut majeur*, « *le midi* » : 182; n° 8, *sol majeur*, « *le soir* » : 182; n° 11, *mi b majeur* : 182; n° 12, *mi majeur* : 182; n° 14, *la majeur* : 182; n° 16, *si b majeur* : 182; n° 18, *sol majeur* : 182; n° 21, *la majeur* : 182; n° 22, *mi b majeur*, « *le Philosophe* » : 182; n° 39, *sol mineur* : 185; n° 44, *mi mineur*, « *Funèbre* » : 185; n° 45, *fa dièse mineur*, « *les Adieux* » : 67, 185; n° 49, *fa mineur*, « *la Passione* » : 185; n° 52, *ut mineur* : 224, 226; n° 55, *mi b majeur*, « *le Maître d'école* » : 187; n° 80, *ré mineur* : 224; n° 82-87, « *Symphonies parisiennes* » : 68, 189; n° 82, *ut majeur* « *l'Ours* » : *189; n° 85, *si b majeur*, « *la Reine* » : *189; n° 88, *sol majeur* : 189-*190; n° 90, *ut majeur* : 190; n° 91, *mi b majeur* : 190; n° 92, *sol majeur*, « *Oxford* » : 190; n° 93-104, « *Symphonies londoniennes* » : 191; n° 94, *sol majeur*, « *la Surprise* » : 191; n° 95, *ut mineur* : 191; n° 97, *ut majeur* : 191; n° 99, *mi b majeur* : 191; n° 100, *sol majeur*, « *Militaire* » : 191; n° 101, *ré majeur*, « *l'Horloge* » : 191. G. Klebe, op. 16 : 1313. H. W. Henze, n° 2 : 1311; n° 3 : 1311. P. Hindemith : 1283; *mi b majeur* : 1283. A. Honegger, n° 1 : 1124; n° 2 : 1124; n° 3, « *Liturgique* » : 1116, 1121, 1124; n° 4, « *Deliciae Basilienses* » : 1124; n° 5, « *di tre re* » : 1121, 1124. V. d'Indy, n° 1, « *sur un chant montagnard français* » : 890, 899, 901, 904; n° 2, *si b majeur* : 898, 903, 904; n° 3, « *Sinfonia brevis de bello gallico* » : 903. A. Jolivet, n° 1 : 1158; n° 2 : 1158. A. Khatchatourian, n° 1, avec chœurs « *Poème à Staline* » : 1325; n° 2 : 1336. R. Loucheur, n° 1 : 1214, 1216; n° 2 : 1216. G. Mahler : 807; n° 8, « *des Mille* » : 807, 1293. R. Malipiero : 1391. G. Martucci : 1383. F. Mendelssohn, n° 1, *ut majeur* : 503; n° 3, *la majeur* « *Écossaise* » : 502, 503, 672; n° 4,

la majeur, « *Italienne* » : 502, 503; n° 5, *ré majeur*, « *Réformation* » : 502, 503. D. Milhaud : 1109. J.-J. Mouret, voir : *Fanfares pour trompettes, timbales...* W. A. Mozart : 225, 231; n° 1, *mi b majeur*, K. 16 : 218; n° 25, *sol mineur*, K. 183 : 136, 213, 227, 238; n° 26, *mi b majeur*, K. 166 a (184) : 225, 226; n° 28, *ut majeur*, K. 173 a (200) : 227; n° 29, *la majeur*, K. 186 a (201) : 227; n° 34, *ut majeur*, K. 338 : 228; n° 36, *ut majeur*, K. 425, « *de Linz* » : 228; n° 38, *ré majeur*, K. 504, « *de Prague* » : 228, 230; n° 39, *mi b majeur*, K. 543 : 213-4, 229, 230, 239; n° 40, *sol mineur*, K. 550 : 136, 213, 227, 229, 230, 238, 240; n° 41, *ut majeur*, K. 551 « *Jupiter* » : 168, 225, 229, 230-231, 240, 1605. S. Prokofiev, n° 1, *ré majeur*, « *Classique* » : 1030, 1031; n° 2, *ré mineur* : 1028, 1030; n° 3 : 1032; n° 4, *ut majeur* : 1032. J. Rivier : 1212; n° 3, *sol majeur* : 1213; n° 6, *la mineur* : 1213. G. Ropartz : 898. A. Roussel, n° 1, « *le Poème de la forêt* » : 950, 954; n° 2, *si b majeur* : 950, 952, 956-957, 958; n° 3, *sol mineur* : 950; n° 4, *la majeur* : 951, 962. E. Rubbra : 1398. C. Saint-Saëns, n° 3, *ut mineur* : 734-735, 893. F. Schmitt : 1228. F. Schubert, n° 4, *ut mineur*, « *Tragique* », D. 417 : 365; n° 6, *ut majeur*, D. 589 : 365, 367; n° 7, *mi majeur*, D. 729 : 365, 367; n° 8, *si mineur*, D. 759 « *inachevée* » : 366, 367; n° 9, *ut majeur* : 328, 367, 374, 600. R. Schumann : n° 1, *si b majeur*, « *le Printemps* » : 516; n° 2, *ut majeur* : 516; n° 3, *mi b majeur*, « *Rhénane* » : 516; n° 4, *ré mineur* : 516. I. Stravinsky, en *ut* : 1015; voir aussi : *Symphonie de Psaumes...*, *d'instruments à vent...*, *en trois mouvements*. P. Tchaïkovsky, n° 4, *fa mineur* : 691, 692; n° 5, *mi mineur* : 691; n° 6, *si mineur*, « *Pathétique* » : 691. J. P. Thilman, n° 6 : 1345. J. K. Vanhal, *sol mineur* : 144. A. Vivaldi : 166-167. A. Webern, op. 21 : 1172, 1305. R. Vaughan Williams : n° 5 : 1399; n° 6 : 1399; n° 7, voir : *Sinfonia antartica*.
Symphonie à la mémoire du poète Vörösmarty : 1339.
Symphonie cévenole, voir : Symphonie n° 1, de V. d'Indy.
Symphonie concertante pour hautbois et orchestre à cordes, de J. Ibert : 1233, 1234.

Symphonie concertante pour instruments à vent et orchestre, de W. A. Mozart, *mi b* majeur, K. 297 b (app. 9) : 216.
Symphonie concertante pour piano et orchestre, de F. Schmitt : 1228.
Symphonie concertante pour violon et alto, K. 320 d, voir : *Concerto* pour violon et alto.
Symphonie de chambre, de M. Jacob : 1140.
Symphonie de chambre, (*Kammersinfonie*), op. 9, d'A. Schönberg : 1114, 1203.
Symphonie de danses : 1332.
Symphonie de Dante : 541, 553, 554.
Symphonie de Faust : 538, 553, 561, 563.
Symphonie de Gmunden-Gastein : 356, 367.
Symphonie de pitié : 1211.
Symphonie de psaumes : 1010-1011, 1012, 1015, 1019.
Symphonie des jouets, voir : *Cassation en sol* majeur, de L. Mozart.
Symphonie d'espérance : 1211.
Symphonie d'Iéna : 149.
Symphonie en trois mouvements : 1016.
Symphonie expiatoire : 1144.
Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste : 404, 483-489, 490, 493, 495, 538, 542, 579; transcription pour piano, de F. Liszt : 546.
Symphonie mécanique : 1519.
Symphonie pour 42 cordes, de G. Klebe : 1313.
Symphonie pour un homme seul : 1195, 1198, 1445.
Symphonie révolutionnaire : 536, 538, 539.
Symphonie romantique : 1239.
Symphonie sevillane, (*Sinfonia sevillana*) : 1367.
Symphonie ukrainienne, voir : *Tarass Boulba*.
Symphonies pour petit orchestre, de D. Milhaud : 1111, 1114.
Symphonies concertantes pour clavier, piano-forte et orchestre, de J.-F. Tapray : 280.
Symphonies (Six) dans le goût italien : 169.
Symphonies d'instruments à vent : 1005.
Tabarro (il) : 818.
Tableau de l'opération de la taille (le) : 71.
Tableau parlant (le) : 21, 23, 376.
Tableaux d'une exposition : 686.
Tablettes de renommée des musiciens : 107.
Tabor [Ma Patrie] : 710.

Ta bouche : 1411.
Tag des Gerichts (Der) : 124.
Taillis ensorcelé (le) : 1186.
Tajemství (le Secret) : 709.
Tale of Two Cities (A), (*Conte des deux villes*) : 1396.
Tamar : 682.
Tancrède (Tancredi) : 411, 428, 429, 430.
Tango, d'I. Stravinsky : 1016.
Tannhäuser : 401, 423, 535, 550, 572, 573, 574, 579, 580, 581, 582, 584, 591, 593, 601, 606, 608, 609, 835, 1624.
Tarass Boulba, de L. Janacek : 713.
Tarass Boulba, symphonie ukrainienne, de M. Glinka : 680, 1055.
Tarentelle, de F. Chopin : 527.
Tasso, lamento e trionfo : 552.
Teatro alla moda (Il) : 95.
Technique de mon langage musical : 1161.
Te Deum, de C. de Blamont : 60.
Te Deum, de B. Britten : 1398.
Te Deum, d'A. Bruckner : 794.
Te Deum, de E.-J. Floquet : 66.
Te Deum, de F.-J. Gossec : 66.
Te Deum, de J.-J. Mouret : 61.
Te Deum, de Philidor : 1600.
Telephone (The) : 1392.
Tel jour telle nuit : 1135.
Tempête (le) : 1516.
Tempête (la), de Z. Fibich : 712.
Tempête (la), d'A. Honegger, voir : *Prélude pour la Tempête*.
Tempête (la), (*la Tempesta*) de N. Paganini : 470.
Tempête (la), (*The Tempest*), de Shakespeare : 391, 398; musique de scène d'A. Sullivan : 786.
Tempête (la), d'A. Thomas : 759.
Templer und die Jüdin (Der), (*le Templier et la Juive*) : 399.
Temps des cerises (le) : 1489.
Tendre Éléonore (la) : 1255.
Tenebrae factae sunt : 120.
Tentation (la) : 751.
Tentation de saint Antoine (la) : 1289.
Testament de la tante Caroline (le) : 951, 1411.
Testament de Villon (le) : 1222.
Tête et queue du dragon : 1200, 1207.
Tétralogie, voir : *Anneau du Nibelung (l')*.
Teufels Lustschloss (Des), (*le Château du diable*), D. 84 : 370.
Texte II : 1206.
Thais : 772.
Thamos, roi d'Égypte (Thamos, König in Ägypten), K. 336 a (345) : 226.
Théâtre de faubourg (le) : 715.
Thème en do majeur et variations, pour carillon, de S. Nees : 1474.

- Thème et variation* pour violon et piano, de J. de Arriaga : 702.
Thème et variations pour orchestre d'instruments à vent, op. 43, d'A. Schönberg : 1297.
Thème et variations pour piano, de G. Fauré : 861.
Thérèse : 772.
Theresienmesse : 193.
Thésée : 42.
Threni : 1012, 1015, 1021.
Thüringische Sinfonie : 1345.
Thyl Claes : 1319, 1321.
Thyl de Flandre : 1240, 1258.
Tiefand : 804.
Till Eulenspiegels lustige Streiche : 800, 1618.
Timbres-durées : 1197.
Titam (i), de S. Vignano : 739.
Titans (les), de Mondonville : 64.
Titon et l'Aurore : 32.
Titus Feuerfuchs : 1318.
Toccata op. 11, de S. Prokofiev : 1027, 1030.
Toccata, op. 7, de R. Schumann : 508, 1030.
Toccata du coucou, (*Toccata con lo scherzo del cucco*) : 108.
Toccata et Fugue en ré mineur, BWV. 565 : 1519.
Tod Jesu (Der) : 151.
Tödliche Wunsche (Die), (*les Vœux mortels*) : 1313.
Tod zu Basel (Der) : 1318.
Tombeau de Couperin (le) : 932, 937.
Tombeau de Du Fault (le) : 1225.
Tombeau de Nicolas de Grigny (le) : 1225.
Tom Jones : 19, 23, 42.
Tonadillas : 1362.
Tonkünstlers Leben, (*Une vie de musicien*) : 393.
Tonnellier (le) : 410.
Top Hat : 1518.
Toréador (le) : 419.
Torquato Tasso : 414.
Tosca : 776, 816, 817, 825, 826.
Totentanz, paraphrase sur le Dies Irae : 539, 542, 567.
Tourbillon (le) : 74.
Tour de feu (la) : 899.
Tragédie de Pérégrinos (la) : 1242, 1243.
Tragédie de Salomé (la) : 761, 1228, 1230.
Train bleu (le) : 989, 1112.
Train sifflera trois fois (le), (*High-Noon*) : 1502.
Traité de composition, de P. Hindemith, voir : *Unterweisung im Tonsatz*; d'A. Reicha, voir : *Traité de haute composition*.
Traité de contrepoint simple et double : 1364.
Traité de haute composition musicale : 793, 847.
Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels : 478, 868.
Traité de l'homme : 85.
Traité des agréments de la musique : 99.
Traité des offices divins : 1472.
Traité d'harmonie, de Ch. Koechlin : 1110.
Traité d'harmonie, de G. Lefèvre : 851-853.
Traité d'harmonie, (*Harmonielehre*), d'A. Schönberg : 807.
Traité du contrepoint et du rythme : 851.
Traité du double contrepoint, (*Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden, Kontrapunkts*) : 1571.
Traité général d'instrumentation : 52.
Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant : 847, 855.
Traumbild (Das), K. 530 : 259.
Travelling Companion (The) : 788.
Traviata (la) : 423, 632, 640, 641, 642, 643, 644, 646, 648, 652, 815.
Trésoir des pianistes (le) : 1568.
Tricorne (le), (*el Sombrero de tres picos*) : 797, 985, 988, 1366.
Trienter (Sechs) Codices : 1572.
Trilby, ou le Lutin d'Argail : 749.
Trille du diable, (*Trillo del diavolo*) : 99.
Trilogie des Prométhées (la) : 1181, 1182.
Trio d'anches, d'H. Martelli : 1217.
Trio pour bois, de C. Arrieu : 1218.
Trio pour cordes, de : H. Barraud : 1221. M. Ciry : 1210. P. Hindemith, n° 1 : 1281. W. A. Mozart, *mi b majeur*, K. 563, voir : *Divertimento*. F. Schmitt : 1229. A. Schönberg : 1297.
Trio pour cordes et piano, de : A. Babadjanian : 1328. Beethoven : 315, 317; *mi b majeur*, op. 1 n° 1 : 317, 336; *sol majeur*, op. 1 n° 2 : 317, 336; *ut mineur*, op. 1 n° 3 : 317, 336; *ré majeur*, op. 70 n° 1 : 317; *mi b majeur*, op. 70 n° 2 : 317; *si b majeur*, op. 97. « à l'Archiduc » : 317, 337. T. Breton : 1358; F. Chopin, *sol mineur*, op. 8 : 530; G. Fauré, op. 120 : 863. C. Franck, *fa dièse*, op. 1 n° 1 : 881; *si b*, op. 2 n° 2, « *Trio de salon* » : 881; *si b mineur*, op. 2 : 881. J. Haydn : 190; *sol majeur*, op. 62 : 191. H. Martelli : 1217. F. Mendelssohn, *ré mineur*, op. 49 : 502; *ut mineur*, op. 66 : 502. W. A. Mozart, *mi majeur*, K. 542 : 239;

- ut majeur*, K. 548 : 239, 240.
M. Ravel, *la mineur* : 734. A. Roussel, *mi b majeur*, op. 2 : 950, 953.
C. Saint-Saëns, *fa majeur*, op. 18 : 734. F. Schubert, *si b majeur*, op. 99, D. 898 : 357-358; *mi b majeur*, op. 100, D. 929 : 357-358.
R. Schumann, *ré mineur*, op. 63 : 515; *fa majeur*, op. 80 : 515; *sol mineur*, op. 110 : 515. P. Tchaïkovsky, *la mineur*, op. 50 : 692.
J. Turina : 1367; n° 2 : 1363, 1367.
Trio pour cordes et piano-forte, op. 5, d'A. Boieldieu : 285.
Trio pour flûte, alto et violoncelle, d'A. Roussel : 950.
Trio pour hautbois, clarinette et basson, de H. Barraud : 1221.
Trio pour piano clarinette et alto, de W. A. Mozart, *mi b majeur*, K. 498 : 238.
Trio pour piano, violon et cor, de J. Brahms, *mi b majeur*, op. 40, « *Schwartzwaldtrio* » : 730.
Trio pour piano, violoncelle et clarinette (ou alto), op. 114, de J. Brahms : 730.
Trio pour violon, violoncelle et harpe, de J. Ibert : 1233.
Triomphe de Jeanne (le) : 1257.
Triomphe de Manet (le) : 839.
Trionfo dell' onore (il) : 6.
Trionfo di Afrodite : 1290.
Tripes au soleil (les) : 1521.
Tristan et Isolde : 230, 423, 462, 463, 538, 559, 561, *562, 563, 573, 574, 575, 582, 586, 589, 599, 600, 601, 602, 604, 606, 607, 609, 612, 613, 614, 692, 794, 835, 862, 869, 870, 875, 876, 884, 910, 917, 1291, 1295, 1300, 1301, 1410, 1417, 1501.
Troilus and Cressida : 1395.
Trois Chapitres (les), ou *la Vision de la nuit du Mardi gras au Mercredi des Cendres* : 32.
Trois Complaintes du soldat (les) : 1155.
Trois Fermiers (les) : 23.
Troisième Homme (le), (*The Third Man*) : 1518.
Trois Sonneries de la Rose † Croix : 967.
Trois Tziganes (les), (*Die drei Zigeuner*) : 549-550.
Troqueurs (les) : 14, 15, 38.
Trovvère (le), (*il Trovatore*) : 423, 640, 641, 643, 652, 815.
Trovvères et troubadours : 1581.
Troyens (les) : 419-420, *492-493, 496, 497.
Truite (la), (*Die Forelle*), D. 550 : 148, 358, 455.
Turandot : 665, 819, 821, 823, 825.
Turangalila-symphonie : 1165.
Turc en Italie (le), (*il Turco in Italia*) : 411.
Turn of the Screw (The), (*le Tour d'érou*) : 1398.
Turde Palice : 711.
Tzigane : 466.
Ultimo Abencerragio (l') : 1352.
Ulysse : 421.
Un Américain à Paris, (*An American in Paris*) : 1518.
Unaufhörliche (Das), (*Ce qui ne cesse jamais*) : 1281.
Un'avventura di Carnevale a Parigi : 754.
Un bacio di mano, K. 541 : 230.
Un bar aux Folies-Bergère : 839.
Un condamné à mort s'est échappé : 1507, 1517.
Un coup de dés : 618.
Undine, (*Ondine*), de H. W. Henze : 1312.
Une aspiration à Dieu : 1482.
Une aventure de la Guimard : 750.
Une communication à mes amis, (*Eine Mitteilung an meine Freunde*) : 590.
Une éducation manquée : 770, 832, 875, 1413.
Une nuit sur le Mont-Chauve : 688, 777, 1519.
Une partie de campagne : 1513.
Une plaisanterie musicale, (*Ein musikalischer Spass*), (*Sextuor en fa majeur*), K. 522 : 214-215.
Une promenade sur le Nil [Mélodies orientales] : 290.
Un grand sommeil noir : 928.
Union de l'amour et des arts (l') : 42, 1600.
Un jour de règne, (*Un giorno di regno*) : 634.
Un maître du cinéma : René Clair : 1510, 1511.
Un soir dans les montagnes [Album d'un voyageur] : 540.
Unterbrochene Opferfest (Das), (*le Sacrifice interrompu*) : 390.
Unterweisung im Tonsatz, (*Traité de composition*) : 1282.
Va, dal furor portata, K. 19 c (21) : 260.
Vaisseau fantôme (le), (*Der fliegende Holländer*) : 263, 400, 550, 572, 579, 581, 582, 583, 584, 588, 601, 608, 609.
Valkyrie (la), (*Die Walküre*) : 543, 563, 573, 586, 608, 756, 1614.
Vallon (le) : 842.
Valse de Méphisto [Deux épisodes du Faust de Lenau] : 553.

- Valses pour piano*, de : J. Brahms : 725. F. Chopin : 525, 1361.
Valses-caprice, de G. Fauré : 859, 860.
Valses nobles et sentimentales : 931, *933, 936.
Valses romantiques (Trois) : *876.
Vampyr (Der), (le Vampire) : 399.
Vanda : 711.
Variationen über ein caraïbisches Thema, (*Variations sur un thème caraïbe*) : 1289.
Variations pour clavecin, de : J. S. Bach, voir : *Variations Goldberg*. A. Scarlatti, sur « la Follia di Spagna » : 110.
Variations pour orchestre de : J. Brahms, sur un thème de Haydn, op. 56 : 728. A. Schönberg, op. 31 : 1296. A. Webern, op. 30 : 1305.
Variations pour orchestre d'instruments à vent, op. 43, de Schönberg, voir *Thème et variations...*
Variations pour piano, de : Beethoven, (*Neuf*), en ut mineur : 336; (*Douze*) sur le menuet à la Viganò : 740; (*Dix*) sur l'air « La stessa... » : 336; (*Six*), en fa majeur, op. 34 : 744. (*Quinze*), en mi b majeur, op. 35 : 743, 744; (*Trente-trois*), en ut majeur, sur une valse de Diabelli, op. 120 : 314, 337. J. Brahms, sur un thème de Schumann, op. 9 : 726; sur un thème original, op. 21 n° 1 : 726; sur un air hongrois, op. 21 n° 2 : 726; sur un thème de Paganini, op. 35 : 466, 726. F. Liszt, sur la cantate « Weinen, klagen... » et sur le « Crucifix » de la Messe en si mineur, de Bach : 544, 890. W. A. Mozart : 243; sur l'air « Come un'agnello », K. 454 a (460) : 198; sur l'air « Unser dummer Pöbel meint... » K. 455 : 18, 243; sur un menuet de Dupont, K. 573 : 151, 206. F. Schubert, 355-6. R. Schumann, sur le nom d'Abegg : 507, 508. A. Webern, op. 27 : 1305.
Variations pour piano à quatre mains, de J. Brahms, sur un thème de R. Schumann, op. 23 : 726.
Variations pour piano et orchestre, de : F. Chopin, sur « La ci darem la mano » : 530. C. Franck, voir : *Variations symphoniques*.
Variations pour piano et percussion, d'E. Barraine : 1219.
Variations pour quatuor à cordes, de J.-L. Martinet : 1182.
Variations pour violon, de N. Paganini, sur « la Carmagnole » 468; sur des thèmes de « Moïse », « Cendrillon » et « Tancrède », voir : *Introduction et variations*.
Variations en canon sur le choral « Du haut du ciel je suis venu » : 1020.
Variations et fugue pour orchestre, de M. Reger, sur un thème de J. A. Hiller, op. 100 : 809, 810; sur un thème de Mozart, op. 132 : 809, 810.
Variations et fugue pour piano, de : J. Brahms, sur un thème de Haendel, op. 24 : 725, 726, 727. M. Reger, sur un thème de Bach, op. 81 : 800; sur un thème de G. Ph. Telemann, op. 134 : 809.
Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau, de P. Dukas : 945.
Variations Goldberg, BWV. 988 : 150.
Variations symphoniques : 891.
Vaucochard et Fils 1^{er} : 831.
Vec Makropulos : 713.
Veilchen (Das), (la Violette), K. 476 : 258.
Veillée d'armes de Don Quichotte : 1369.
Vendange (la), (Die Weinlese) : 748.
Vengeurs du peuple (les) : 1326.
Vénitienne : 1212, 1254, 1411.
Ventriloque (le) : 1247.
Vénus et Adonis : 746.
Vêpres siciliennes (les) : 423, 640, 646.
Vera Costanza (la) : 188.
Verbena de la Paloma (la) : 1357.
Verborgtheit [Gedichte von E. Mörike] : 461.
Véridique Histoire du docteur (la) : 1254, 1411.
Véritable Histoire de César Franck (la) : 886.
Vérité de Jeanne (la) : 1157.
Verklärte Nacht, (Nuit transfigurée) : 1293.
Verlorene Sohn (Der), (le Fils prodigue) : 1285.
Véronique : 777, 1410.
Verts Pâturages, (Green Pastures) : 1510.
Vestale (la), de G. Spontini : 408, 426, 751, 1602.
Vestale (la), de S. Viganò : 739.
Veuve du Malabar (la) : 226, 394.
Via crucis : 535, 537.
Vicissitudes de la vie (les) : 715.
Victoire de Wellington (la), (Wellingtons Sieg) : 337.
Vie antérieure (la) : 896.
Vie brève (la), (la Vida breve) : 1362, 1364, 1365.
Vie de Rossini : 433.
Vie des formes : 1584.
Vie d'un artiste chrétien au XVIII^e siècle : 199.
Vie d'un héros (la), (Ein Heldenleben) : 800.

Vieillards (les) : 1481.
Vierge (la) : 772.
Vie parisienne (la) : 1413.
Vie pour le tsar (la) (*Ivan Sous-sanine*) : 669, 674, 675, 703.
Vierjährige Posten (Der), (*Quatre Ans de faction*), D. 190 : 371.
Vieux Caire [Mélodies orientales] : 290.
Vieux Vagabond (le) : 554.
Vilain Petit Canard (le) : 1033.
Vilanelle pour cor et piano, de P. Dukas : 946.
Vina (le Crime) : 713.
Vingt Regards sur l'Enfant Jésus : 1165.
Vins de France (les) : 759.
Viola : 709.
Violon du diable (le) : 752, 754.
Virtuose et l'artiste (le), (*Der Virtuose und der Künstler*) : 572.
Visage IV : 1204.
Visage V : 1200, 1202.
Vision diabolique : 1030.
Vision du jugement (la) : 1397.
Visions de l'Amen : 1164.
Visiteurs du soir (les) : 1261, 1504, 1515.
Vita di S. Francesco di Paola : 556.
Vivandière (la) : 752, 754.
Vivants aux morts (les) : 714.
Vltava, voir : *Moldau (la)*.
Vocalises (Dix-huit), de G. Migot : 1225.
Vogel (Die), (*les Oiseaux*) : 805.
Voile de Pierrette (le), (*Der Schleier der Pierrette*) : 763.
Voitures versées (les) : 410.
Voix humaine (la) : 1138, 1139.
Volkommene Kapellmeister (Der) : 118.
Volkstexte Drei, (*Trois Textes populaires*) : 1304.
Volo di notte, (*Vol de nuit*) : 1388.
Volumes : 1200, 1206.
Von Deutscher Seele, (*De l'âme allemande*) : 804.
Von ewiger Liebe : 461.
Voyage à Reims (le), (*il Viaggio a Reims*) : 412.
Voyage d'hiver (le), (*Winterreise*), D. 911 : 350, 611.
Voyage en Chine (le) : 422.
Vylety pane Brouckovy, voir : *Aventures de M. Broucek (les)*.
Vysehrad [Ma Patrie] : 710.

Wagadu's Untergang durch die Eitelkeit (*Chute de Wagadu par la vanité*) : 1321.
Waldmädchen (Das), (*la Fille des bois*) : 392.
Wallenstein : 900.
Wanderer (Der), (*le Voyageur*), D. 493 : 355.
Wanderer-Phantasie, D. 760 : 354, 355, 358.
Wat Tyler : 1397.
Weisse Rose (Die), (*la Rose blanche*) : 1307.
Werther : 760, 772.
Wesendoncklied, voir : *Gedichte (Fünf) für eine Frauenstimme*.
Wieland le forgeron, (*Wieland der Schmied*) : 560, 573.
Wildschütz (Der), (*le Braconnier*) : 401.
Wilhelm Meister : 421, 797.
William Ratcliff : 681.
Woman of Samaria (The) : 783.
Workshop Experiment in Animated Sound : 1520.
Wozzeck : 712, 909, 987, 991, 1100, 1278, 1298, 1300, 1301, 1302, 1307.
Yedda : 756.
Yeux de Kunala (les) : 714.
Zaira : 415.
Zais : 45.
Zampa, ou *la Fiancée de marbre* : 418.
Zar und Zimmermann, (*Tsar et charpentier*) : 401.
Zaubererge (Die), (*le Violon enchanté*) : 1288.
Zauberharfe (Die), (*la Harpe enchantée*), D. 644 : 371.
Zauberinsel (Die), (*l'Île des magiciens*) : 1318.
Zeitmasse, (*Mesures du temps*) : 1315.
Zémire et Azor : 21, 42, 408.
Zéro de conduite : 1512.
Zingara (la) : 414.
Zoraïde di Granata : 414.
Zoroastre : 245.
Zweikampf mit der Geliebte, (*le Duel avec l'aimée*) : 394.
Zwielicht [Liederkreis] : 458, 459.
Zwillingsbrüder (Die), (*les Frères jumeaux*), D. 647 : 370, 371.
Zwitschermaschine (Die), (*la Machine à pépier*) : 1312.
Zyklus, (*Cycle*) : 1315.

TABLE ANALYTIQUE

TABLE ANALYTIQUE

VERS LE CLASSICISME

L'OPÉRA

OPÉRA BOUFFE ET OPÉRA-COMIQUE, *par Donald Jay GROUT.*

Caractères principaux de la comédie en musique.	5
<i>L'OPÉRA BOUFFE</i> : Son origine, l'intermezzo. <i>La Servante maîtresse</i> . Comparaison avec l' <i>opera seria</i> . La structure de l'opéra bouffe, son évolution.	5
<i>L'OPÉRA-COMIQUE EN VAUDEVILLES</i> : En France, rivalités et compromis. Les « vaudevilles » au théâtre de la Foire. Lesage, Piron, Favart. Sources musicales du répertoire	9
<i>LA QUERELLE DES BOUFFONS</i> : Aperçu historique. Le style « bouffe ». <i>Bertoldo in corte</i> . Objet et conséquences de la querelle	11
<i>L'OPÉRA-COMIQUE FRANÇAIS</i> :	
LES ARIETTES REMPLACENT LES VAUDEVILLES : Disparition progressive de l'influence italienne. <i>Le Devin du village</i> . <i>Les Troqueurs</i> . Conservatisme de Favart. La forme classique de l'opéra-comique.	13
LA COMÉDIE MÊLÉE D'ARIETTES : L'œuvre de Duni. Son rôle de précurseur	15
LES OPÉRA-COMIQUES DE GLUCK : Le goût français à Vienne. <i>La Rencontre imprévue</i>	17
PHILIDOR : La satire sociale. <i>Tom Jones</i>	18
MONSIGNY : Le style sentimental et pittoresque. <i>Le Déserteur</i> . . .	19
GRÉTRY : Sa maîtrise dans les genres les plus divers. Un grand opéra romantique : <i>Richard Cœur de Lion</i> . Deux contemporains de Grétry. Évolution de l'opéra-comique à la fin du XVIII ^e siècle.	21
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	24

LA QUERELLE DES BOUFFONS, *par Eugène BORREL.*

Opposition entre les musiciens français et italiens. Décadence de l'Opéra de Paris	26
<i>LES DÉBUTS DE L'OPÉRA BOUFFE A PARIS</i> : Représentation à Paris de <i>la Servante maîtresse</i> . Ouverture des hostilités. <i>Le coin du roi</i> et <i>le coin de la reine</i> . <i>Le Petit Prophète</i> , de Grimm. Les pamphlets. La proposition de Diderot	28
<i>LA « LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE »</i> : Mauvaise foi de Rousseau.	34

<i>LES RÉACTIONS A LA « LETTRE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE » : La réfutation de Rameau</i>	36
La querelle a contribué à la création de l'opéra-comique. Disparition de l'ancienne tragédie lyrique française.	38
<i>BIBLIOGRAPHIE.</i>	39

GLUCK ET LA RÉFORME DU DRAME LYRIQUE, *par Georges FAVRE.*

De la mort de Rameau aux premières œuvres françaises de Gluck	40
Intense activité musicale	41
Gluck et la réforme du drame lyrique. Biographie. Son incursion vers l'opéra-comique français. Première réussite parisienne avec <i>Iphigénie en Aulide</i> . <i>Orphée</i> et refonte d' <i>Alceste</i> . Échec de la cabale. Triomphe d' <i>Armide</i> et d' <i>Iphigénie en Tauride</i> . Départ de Paris. Ses dernières années à Vienne.	42
Les principes de sa réforme dramatique. Resserrement de l'action lyrique. Conception nouvelle de l'ouverture. Dépouillement de l'écriture vocale. Unité du mouvement dramatique. Sens pictural de Gluck. Réduction de la place accordée aux danses. Élargissement du domaine de l'instrumentation et de l'orchestration. Importance des bois, des cuivres et des instruments à percussion. Gluck ouvre la voie aux grands dramaturges du XIX ^e siècle.	45
<i>BIBLIOGRAPHIE.</i>	53

LE CONCERT

LE CONCERT SPIRITUEL (1725-1791), *par Félix RAUGEL.*

Origines. Multiplication des concerts privés sous Louis XIV. Les Académies de musique. Importation en France de la musique italienne. Création du Concert spirituel en 1725, par Philidor. Les nouveaux concerts en 1727. Retraite et mort de Philidor. Difficultés financières. Quelques œuvres inscrites aux programmes. Quelques grands interprètes. Réouverture du Concert spirituel en 1748 : Mondonville en prend la direction, puis Gossec. Viotti à Paris. Première exécution en France de la symphonie des <i>Adieux</i> de Haydn. D'autres concerts privés. Disparition du Concert spirituel et fondation du Conservatoire de Paris. La Société des Concerts du Conservatoire	57
<i>BIBLIOGRAPHIE.</i>	69

L'ÉCOLE FRANÇAISE INSTRUMENTALE AU XVIII^e SIÈCLE, *par Marc PINCHERLE.*

<i>LA BASSE DE VIOLE : Marin Marais.</i>	70
<i>LE VIOLON : Son apparition tardive en France. Corelli impose le goût du violon et de la sonate.</i>	72
J.-M. LECLAIR : Sa carrière. Sa mort tragique. Guillemain	74
Quelques maîtres du violon	75

TABLE ANALYTIQUE

1841

PIERRE GAVINIÈS : Ses <i>Vingt-Quatre Matinées</i>	76
J.-B. VIOTTI	77
LE VIOLONCELLE : Berteau et ses disciples	77
LES DUPORT	78
LE PARDESSUS DE VIOLE : Survivance et regain de faveur en 1745	79
LA FLÛTE : Michel Blavet	79
LA HARPE : Goeppfert et ses élèves	80
BIBLIOGRAPHIE	81

LE CLASSICISME FRANÇAIS ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION MUSICALE, *par* ROLAND- MANUEL.

La musique pure, dans un monde « littéraire ». Position de Des- cartes, de Mersenne. L'art doit-il plaire ou agréer ? Le réflexe conditionnel chez l'auditeur. La querelle des opéras et la tyrannie des écrivains. L'imitation de la nature. Boyé, Chabanon, Morellet. Un nouveau discours de la méthode.	82
BIBLIOGRAPHIE	93

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ITALIENNE AU XVIII^e SIÈCLE, *par* Marc PINCHERLE.

Décentralisation en Italie du Nord.	94
A VENISE : Virtuosité de Vivaldi.	94
TOMASO ALBINONI.	95
BENEDETTO MARCELLO	95
LES VIOLONISTES COMPOSITEURS : Récents redécou- vertes de Bonporti. Alberti. Lunati. Zani. Les disciples de Corelli : Somis, Geminiani. Locatelli : sa virtuosité transcen- dante. Dall'Abaco. Énigme de la <i>Chaconne</i> de Vitali. Veracini, le « Beethoven du XVIII ^e siècle ».	96
GIUSEPPE TARTINI : Sa méthode.	99
Quelques violonistes célèbres.	100
NARDINI.	100
PUGNANI.	101
MESTRINO	101
LOLLI.	102
JARNOWICK.	103
LE VIOLONCELLE : Quelques virtuoses.	103
BOCCHERINI : Un grand virtuose du violoncelle. Sa carrière. . . .	105
LA GUITARE ET LA MANDOLINE : Leur vogue en Italie. . .	106
LES INSTRUMENTS A VENT : Flûtistes et hautboïstes. La dynastie des Besozzi.	106
LES INSTRUMENTS A CLAVIER : Pasquini. Organistes et clavecinistes	108
LA MUSIQUE A NAPLES : L'enseignement de la musique. Gaetano Greco, maître du clavecin. Alessandro Scarlatti.	109

DOMENICO SCARLATTI : Son génie inventif. Un émancipateur de l'harmonie	110
D'autres compositeurs pour clavier	111
DANS LES AUTRES CENTRES : Les Vénitiens. L'École de Bologne. Clementi, à Rome	112
BIBLIOGRAPHIE	113

ACTIVITÉS MUSICALES EN ALLEMAGNE

L'ÈRE DE L'EMPFINDSAMKEIT, *par Carl de NYS.*

Le choix d'un terme. Romantisme et <i>Aufklärung</i> . La nouvelle polonaise. C. Ph. E. Bach et l'expression du sentiment. Principes de l' <i>Empfindsamkeit</i> . Sa sphère d'influence. Son apport.	117
---	-----

GEORGES PHILIPPE TELEMANN, *par Carl de NYS.*

Enfance. Premiers contacts avec la musique. Leipzig; le <i>Telemann-Verein</i> . La Silésie; étude des maîtres français. Eisenach. Paris. Francfort. Hambourg; le premier journal musical. Dernières années. L'œuvre de Telemann, ce qu'il en faut retenir.	121
BIBLIOGRAPHIE	126

LES FILS DE JEAN-SÉBASTIEN BACH, *par Carl de NYS.*

« Le phénomène Bach ». Nostalgie du classicisme. Wilhelm Friedemann; un compositeur qui vit de sa plume; son talent, son tempérament d'artiste. Carl Philipp Emanuel; son rôle à Hambourg; une œuvre prérromantique. Jean Christophe Frédéric et l'époque Biedermeyer. Jean Chrétien, précurseur de Mozart et de Beethoven; un mélange de légèreté et de rigueur. Chez les fils de Bach, recherche de l'équilibre dans un monde mouvant	127
BIBLIOGRAPHIE	139

LA MUSIQUE DANS LES COURS ET CHAPELLES ALLEMANDES, *par Carl de NYS.*

La Bohême, école de musique de l'Europe. Son apport. Les centres musicaux : Prague; Vienne; Salzbourg; Munich; Walderstein; Freising; Ratisbonne; Wurtzbourg; Donaueschingen; Stuttgart; Francfort-sur-le-Main; Darmstadt; Mayence; Bonn. Cours et chapelles dans le Nord de l'Allemagne; Bückebourg; Hambourg. Leipzig. Dresde. Berlin; l'école allemande. Déclin des centres aristocratiques et transformation de la vie musicale.	141
--	-----

LES MAÎTRES CLASSIQUES

FORMATION DU STYLE CLASSIQUE EN EUROPE, *par Marc PINCHERLE.*

Faibles analogies de la formation du classicisme musical au XVIII ^e siècle avec celle du classicisme littéraire. Inventaire des apports essentiels du nouveau style en matière de technique.	155
---	-----

TABLE ANALYTIQUE

1843

NAISSANCE DE LA NOTION DE « SECOND THÈME » : C. Ph. E. Bach impose le dithématisme. Économie de la <i>forme-sonate</i>	156
LA VOGUE DE LA SONATE POUR CLAVIER : Mondonville ; caractéristiques de son écriture. Substitution de l'homophonie à la polyphonie. Variété des tendances.	158
LE PIANO-FORTE : Son usage ne devient courant qu'à partir de 1768	162
LA SYMPHONIE : Son évolution. Le problème de l'antériorité dans l'invention de la symphonie.	162
DE 1715 A 1750 : La prolifération des symphonies.	165
G.-B. SAMMARTINI	166
LES SYMPHONIES DE VIVALDI : La maîtrise de Vivaldi orchestrateur. Son influence sur Haydn.	166
LA SYMPHONIE EN FRANCE.	168
L'École autrichienne	170
L'ÉCOLE DE MANNHEIM : Stamitz et la symphonie à quatre mouvements	170
LE RÔLE DE J. HAYDN : Ses cent quatre <i>Symphonies</i> . Son originalité.	171
LE QUATUOR : Son évolution. Alessandro Scarlatti, auteur des premiers quatuors sans basse chiffrée. Les cent deux quatuors de Boccherini, les quatre-vingt-trois de Haydn	173
BIBLIOGRAPHIE.	177

HAYDN, par Jens Peter LARSEN.

Biographie. Un homme du XVIII ^e siècle. Premières œuvres : musique religieuse, concertos. <i>Divertimenti</i> et premiers quatuors. Au service du prince Esterhazy : les symphonies ; création d'une forme fixe. Un tournant dans l'art de Haydn et dans l'évolution du style classique viennois. A l'école de Philipp Emanuel Bach. Une nouvelle conception du quatuor. Les symphonies dans le mode mineur. Retour au style aimable : les sonates pour piano ; le <i>Maître d'école</i> . Musique d'église. De l'opéra bouffe au grand opéra. Les quatuors : l'écriture thématique. Du manque d'assurance à la maîtrise ; les <i>Symphonies parisiennes</i> . Le trio avec piano. Les <i>Londoniennes</i> . <i>Orfeo</i> . Nul n'est prophète en son pays. Dernières œuvres : six grandes messes : diversité du style ; les oratorios : grâce et fraîcheur dans la description de la nature. Rôle historique de Haydn : relier le baroque au classique. Revision de certains jugements de valeur. Une œuvre incomplètement connue.	178
BIBLIOGRAPHIE.	196

MOZART, par Carl de NYS.

Rayonnement de Mozart. Jugement de la postérité. Publication, en 1862, du catalogue Koechel. Universalité de Mozart.	197
L'ÉTERNEL VOYAGEUR : Enfance. Premières œuvres. Premier voyage en Italie. Le <i>Concerto en mi bémol</i> pour piano. Voyage à Mannheim et en France. Mariage avec Constance. Années viennoises. Gloire internationale. <i>Così fan tutte</i> . Le <i>Requiem</i> . Sa mort le 5 décembre 1791.	201
PLAISIR DE LA MUSIQUE : Exaltation de l'allégresse. Utilisation variée de la forme <i>divertissement</i> . Les <i>Sérénades</i> , les <i>Danses</i> . Le <i>Sextuor en fa majeur</i> . Les <i>Concertos</i> pour instruments à vent et pour violon. Le <i>Concerto en mi bémol majeur</i> . Le <i>Concerto en la majeur</i> . La musique de chambre.	209

LA MUSIQUE PURE : Les symphonies de Mozart comparées à celles de Haydn. Utilisation ultérieure de la <i>Symphonie en mi bémol</i> . La première trilogie symphonique. La rapidité du travail compositionnel. La <i>Symphonie en ré majeur</i> dite « de Prague ». Les trois grandes symphonies.	224
L'UNIVERS DU CLAVIER : Utilisation du piano-forte. Lettres de Mozart. Mozart organiste. Le style d'orgue de certaines œuvres. Les deux compositions pour harmonica. Une œuvre capitale : le <i>Quintette en mi bémol</i> . Les deux <i>Quatuors</i> pour violon, alto, violoncelle et piano. Les <i>Trios</i> . Les <i>Sonates</i> pour piano. La <i>Sonate en ut mineur</i> . Le <i>Rondo en la mineur</i> . Les quinze séries de <i>Variations</i> pour piano. La <i>Sonate en ré majeur</i> . Les <i>Concertos</i> pour piano	231
L'ART DU CHANT : Vanité des discussions sur le caractère sacré d'une partition. Le sentiment religieux chez Mozart, Les <i>Messes</i> . Le <i>Requiem</i> , authentique musique sacrée. Les oratorios. La musique maçonnique. Les mélodies, préfigurations du lied romantique. Les canons.	250
L'OPÉRA, PARABOLE DU MONDE ET SOMME DES STYLES : L'opéra mozartien, une réussite solitaire. <i>La Finta semplice</i> , écrite à l'âge de douze ans. <i>Bastien et Bastienne</i> . <i>Ascanio in Alba</i> . <i>Idoménée</i> . <i>L'Enlèvement au sérail</i> : adéquation de la musique au texte, efficacité scénique. Perfection et vérité des dialogues musicaux dans les <i>Noces de Figaro</i> . Son insuccès relatif. Rapidité foudroyante de l'action de <i>Don Juan</i> . Don Juan, personification du <i>mysterium iniquitatis</i> de l'Écriture. Suavité de <i>Così fan tutte</i> . Vérable sens de cet opéra. <i>La Flûte enchantée</i> : les difficultés de sa réalisation scénique. L'interprétation de Furtwängler	250
BIBLIOGRAPHIE.	272

A L'ORÉE DU ROMANTISME

LA MUSIQUE DE CLAVIER EN FRANCE DE 1760 À 1850, par Georges FAVRE.

SCHOBERT : Sa destinée brillante et brève. Audace de son harmonie. Un précurseur.	277
LA PREMIÈRE ÉCOLE PIANISTIQUE : Apparition du piano-forte et éclipse du clavecin.	280
MÉHUL : Les <i>Trois Sonates</i>	281
Pendant la Révolution, recrudescence du genre descriptif. . . .	281
BOIELDIEU : Son enseignement. Son œuvre. Les <i>Grandes Sonates</i>	282
Abus de la virtuosité.	285
LOUIS ADAM : Sa méthode pianistique.	286
HÉROLD	286
BOËLY.	287
URHAN.	289
DAVID : Introduceur de l'exotisme dans la musique de clavier. . . .	290
ALKAN : Un précurseur d'Honegger.	290
BIBLIOGRAPHIE.	292

LUDWIG VAN BEETHOVEN, *par Claude ROSTAND.*

L'HOMME : La légende beethovénienne. Les erreurs des romantiques. Individualisme de Beethoven. L'art pour l'art. L'artiste et la société. Formation musicale de Beethoven. Les couleurs sonores. Un nouveau style de piano. Un génie qui ne se laisse enfermer dans aucune catégorie.	293
L'ŒUVRE : Comment la classer.	305
MUSIQUE POUR PIANO : Trente-deux sonates réparties en trois périodes. Forme classique et première manière. L'accent héroïque. Rupture avec les formules traditionnelles. Mouvement cyclique, liberté de forme, suggestions orchestrales dans la seconde période. Logique et passion, dans l'op. 57 (<i>Appassionata</i>). Esprit cyclique (op. 81). Les méditations des dernières années; une écriture qui parfois dépasse l'instrument. L'op. 106 et la dualité du génie beethovénien. Deux autres sonates de la troisième manière. Les <i>Trente-Trois Variations</i> ... et les <i>Bagatelles</i>	305
MUSIQUE DE CHAMBRE : Quatre groupes à retenir. Œuvres gracieuses pour piano et violon. La <i>Sonate</i> « à Kreutzer ». Piano et violoncelle : vigueur et relief. Trios pour piano et cordes. Les quatuors à cordes, œuvre de synthèse, sous une apparente discontinuité. Une forme de plus en plus libre.	314
MUSIQUE SYMPHONIQUE ET CONCERTANTE : L'épanouissement de la forme classique. Les neuf symphonies. La notion beethovénienne de l'orchestre : l'architecture des timbres. Fonctions et rapports instrumentaux; un nouvel équilibre. Les concertos : union du soliste et de la partie orchestrale.	325
MUSIQUE VOCALE : <i>Fidelio</i> , passage du singspiel allemand à l'opéra romantique. Loin du conformisme : la <i>Missa solemnis</i>	333
ESQUISSE CHRONOLOGIQUE.	336
BIBLIOGRAPHIE.	338

SCHUBERT, *par Dorel HANDMAN.*

L'homme. Ses rapports avec la religion. Sa hantise de la mort.	339
LES LIEDER : Centre de gravité de l'œuvre entière. Les influences. <i>Marguerite au rouet. Le Roi des aulnes. La Belle Meunière. Le Voyage d'hiver</i>	342
L'ŒUVRE PIANISTIQUE : Un grief souvent formulé : absence de construction, pure improvisation. La <i>Sonate en la mineur</i> . La <i>Sonate en sol mineur</i> . Les <i>Impromptus</i> : forme nouvelle de lyrisme. Les compositions pour piano à quatre mains : la <i>Fantaisie en fa mineur</i>	351
LA MUSIQUE DE CHAMBRE : Les <i>Trios</i> , les <i>Quatuors</i> , l' <i>Octuor</i>	356
L'ŒUVRE SYMPHONIQUE : Nouveauté et raffinement du langage harmonique. Le mystère de la <i>Symphonie inachevée</i>	365
L'ŒUVRE DRAMATIQUE : Les exigences du drame lyrique par rapport au lied. Chez Schubert, défaut d'organisation. Il n'est pas un véritable homme de théâtre. Mauvais choix des livrets.	367
MUSIQUE RELIGIEUSE : Différence de thématique et de structure entre la <i>Messe en la bémol majeur</i> et la <i>Messe en mi bémol majeur</i> . <i>Lazare ou la fête de la Résurrection</i> annonce le drame lyrique à venir	372
Influence de l'harmonie de Schubert sur Wagner et Hugo Wolf.	373
BIBLIOGRAPHIE.	375

LA MUSIQUE EN ESPAGNE (1750-1880), par José SUBIRA.

LA MUSIQUE THÉÂTRALE : Opéras italiens et espagnols à Barcelone. Zarzuelas et tonadillas à Madrid. La musique de scène.	376
LE THÉÂTRE AU XIX ^e SIÈCLE : L'emploi du castillan. Les italianisants. Évolution de la zarzuela.	378
LA MUSIQUE PROFANE NON THÉÂTRALE : La chanson. Les chœurs. Guitare. Harpe. Clavier. Piano. Violon. Flûte et hautbois. Musique symphonique.	379
LA MUSIQUE RELIGIEUSE : Diffusion de l'influence italienne, à partir des cathédrales et des monastères. Un moment historique défavorable. Les principaux compositeurs.	382
LA PRODUCTION DIDACTIQUE : Les travaux des musicologues et, notamment, des jésuites. Les revues.	383
BIBLIOGRAPHIE.	385

ASPECTS DU ROMANTISME

L'OPÉRA ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE, par Edward J. DENT.

Origine de l'opéra romantique. Le héros satanique. Faust, le Don Juan du Nord. Des expériences isolées.	389
LES PREMIERS OPÉRAS DE WEBER : <i>Peter Schmoll</i> . <i>Silvana</i> . L'influence française. Un brillant amateur. Le principe de Monteverdi. SPOHR : Plus d'adresse que d'originalité. <i>Faust</i> . <i>Jessonda</i>	392
E. T. A. HOFFMANN : <i>Ondine</i> : la continuité musicale.	394
LES DERNIERS OPÉRAS DE WEBER : Le <i>Freischütz</i> : chant populaire ; une nouvelle forme du sentiment religieux. <i>Euryanthe</i> : idéalisme romantique. <i>Obéron</i> : triomphe de la fantaisie.	395
MARSCHNER : un art bourgeois. Une caricature de l'opéra romantique : <i>le Nid de l'aigle</i>	396
LES PREMIERS OPÉRAS DE WAGNER : <i>Les Fées</i> . <i>La Défense d'aimer</i> . Deux compositeurs médiocres.	399
BIBLIOGRAPHIE.	401
	402

L'OPÉRA EN FRANCE A L'ÉPOQUE ROMANTIQUE, par René DUMESNIL.

Naissance du romantisme. Échec de *Benvenuto Cellini*. L'âge d'or du *bel canto*. Adoration pour les interprètes, irrespect pour les chefs-d'œuvre. L'opéra-comique maintient la tradition française, cependant que l'opéra devient cosmopolite, mais point universel. Lesueur, Cherubini, Grétry, *La Vestale* de Spontini. Carafa, Boieldieu. *Le Maître de chapelle*, de Paer. Rossini : son influence, sa popularité. Paresse et fécondité. Sa vie. La couleur locale dans *Guillaume Tell*. L'œuvre de Meyerbeer : un mélange de trouvailles ingénieuses et de vulgarité. Son manque de conscience artistique. Donizetti. L'art inimitable de Bellini. Auber héritier français de Haydn. *La Muette de Portici* ouvre une voie nouvelle dans l'art lyrique. Halévy. Hérold. Adam : facilité et

TABLE ANALYTIQUE

1847

parfois vulgarité. Berlioz : <i>Les Troyens</i> , <i>Béatrice et Bénédict</i> . Félicien David. Ambroise Thomas. Victor Massé. Importance de Gounod. Verdi et Wagner en France.	403
BIBLIOGRAPHIE.	424

L'OPÉRA ITALIEN DE CIMAROSA A VERDI, *par*
Donald Jay GROUT.

Paris, nouvelle capitale de l'opéra. Carrières internationales. Simon Mayr et le style nouveau en Italie.	425
ROSSINI : Premières œuvres. <i>Tancrède</i> ; l'art de la mélodie. <i>Élisabeth</i> ... ; la notation des « agréments ». <i>Le Barbier de Séville</i> ; le crescendo rossinien. <i>La Pie voleuse</i> et autres œuvres. Rossini et la tradition italienne.	428
BELLINI : Ses œuvres principales. La poésie traduite en musique. Le récitatif de <i>Norma</i> . Refus des artifices. Caractères du chant bellinien. <i>L'ewige Melodie</i>	435
DONIZETTI : Une œuvre vaste et peu connue. <i>L'Elisir d'amore</i> . <i>Lucie de Lammermoor</i> . Opéras parisiens ; <i>Don Pasquale</i> . Impor- tance historique du drame chanté	442
BIBLIOGRAPHIE.	446

LE LIED ROMANTIQUE ALLEMAND, *par* Marcel
BEAUFILS.

Origine, caractère et évolution. Essai de définition. Une forme musicale de la peinture. Une civilisation littéraire de type folklo- rique. La Nature, personnage de la poésie allemande. Le lied allemand est d'essence pessimiste. Nomadisme et obsession de la mort. Les lieder de Schubert. Les trois cercles concentriques du lied schubertien. Caractère paradoxal de l'art schumannien. Chez Brahms, confidence dissimulée. Brahms reflète le mieux le « cœur allemand ». Les lieder de Wolf : des opéras de poche. « Un drame en une page d'imprimerie ». Mahler. La révolution schönbergienne.	447
BIBLIOGRAPHIE.	464

PAGANINI, *par* Renée de SAUSSINE.

Opinions de ses contemporains. De l'interprétation, la virtuosité passe dans la musique.	465
EN ITALIE : A dix-neuf ans, Paganini écrit ses <i>Vingt-Quatre</i> <i>Caprices</i> . La <i>Sonate Napoléon</i> . Il a l'appui et l'amitié de Rossini. Séjour à Vienne. Le <i>III^e Concerto</i>	468
EN AUTRICHE, ALLEMAGNE, POLOGNE : Le mécanisme paganinien selon Carl Guhr.	470
EN FRANCE, ANGLETERRE, ITALIE : Il meurt à Nice. Sa postérité. .	471
BIBLIOGRAPHIE.	473

LA GRANDE GÉNÉRATION ROMANTIQUE

BERLIOZ, *par* Fred GOLDBECK.

Originalité des trois musiciens français les plus illustres. Rameau,
Berlioz, Debussy, « distillateurs d'accords baroques ». Jugement

injuste de Rossini. Analyse de l'*Ouverture des Francs-Juges*. Sa connaissance de Beethoven et de Shakespeare. La *Symphonie fantastique*. L'analyse de Schumann. Le principe de construction n'est ni cadentiel ni harmonique, mais polyphonique. La découverte de Berlioz. Son imagination de polyphoniste ensemblier. Son archaïsme. *Dramma per musica*, et non *dramma con musica*. Les opéras de Berlioz, punis pour excès de musique. 477

Son souci de la pratique musicale. Il gagnera son procès en appel 496

BIBLIOGRAPHIE. 498

MENDELSSOHN, par Dorel HANDMAN.

Un moment de la sensibilité européenne au XIX^e siècle. Inquiétude romantique. Son écriture pianistique. Difficulté d'exécution. Ses premières œuvres. L'influence de Beethoven. Il possédait le don très rare de doser les valeurs sonores. Les *Symphonies* : portraits de sentiments. Le *Concerto en mi mineur*. Dans les ouvertures, se trouve en germe le poème symphonique à venir. Le *Songe d'une nuit d'été*. Ses deux oratorios, *Saint Paul* et *Élie*. 499

BIBLIOGRAPHIE. 505

SCHUMANN, par Dorel HANDMAN.

Influence de Mendelssohn. Affinités avec Hoffmann et Jean-Paul. La vie, expérience esthétique. Ses premières œuvres jusqu'à son mariage sont presque exclusivement pianistiques. Les *Papillons*. *Études d'après les Caprices de Paganini*. Les *Intermezzi*. Première crise de neurasthénie. *Carnaval*. Les *Sonates*. Les *Études symphoniques*. La *Fantaisie op. 17*. La *Phantasiestücke*. Les *Kreisleriana* : lyrisme d'une qualité nouvelle. Quelques œuvres mineures, mais attachantes. Le *Carnaval de Vienne*, « sonate romantique », selon Alfred Einstein. L'écriture pianistique de Schumann. Les lieder : ce qui les différencie de ceux de Schubert. La musique de chambre. Les *Trios* et les *Quatuors*. L'œuvre symphonique. Les oratorios profanes. Les *Scènes de Faust*. *Manfred*. Son opéra, *Genoveva*, injustement tombé dans l'oubli. Schumann critique. La tendresse de Schumann. 506

BIBLIOGRAPHIE. 520

FRÉDÉRIC CHOPIN, par Dorel HANDMAN.

Contrairement à la légende, la perfection formelle et la réussite objective furent ses buts constants. Quatre tendances fondamentales : classicisme, romantisme, France, Pologne. Italianisme. Les cinquante-cinq *Mazurkas*. Les *Polonaises*. Les *Valses*. Les *Nocturnes*. Les *Quatre Impromptus*. Les *Préludes*, œuvre peut-être la plus énigmatique et la plus condensée de la littérature de piano. Les deux *Concertos*. Liberté souveraine de la *Sonate en si bémol mineur*. La *Sonate en si mineur*. Les quatre *Ballades*, œuvres contrastées et fortement structurées. La *Fantaisie en fa mineur*. Les *Scherzi*. La *Barcarolle* pourrait constituer un commentaire romantique de *Così fan tutte*. L'homme, son caractère, ses amitiés, ses opinions politiques. 521

BIBLIOGRAPHIE. 531

LISZT, par Émile HARASZTI.

- Contradiction des jugements sur Liszt. Agitateur et lutteur perpétuel. Influence néfaste des femmes sur son génie. Les attaques qu'il a subies de toutes parts. Biographie. Les *Rhapsodies hongroises*. Le *Psaume instrumental* : drame de Lamennais traité en musique. L'*Album d'un voyageur*. *Années de pèlerinage*. Influences de Urhan et de Alkan. Les *Études d'exécution transcendante*. Son sens inné de la polyphonie. 533
- Liszt, fondateur de toutes les techniques modernes du piano. Son écriture pianistique. Ses partitions pour piano de la *Symphonie fantastique* de Berlioz et des *Symphonies* de Beethoven. Ses disciples célèbres. Méthode de son enseignement. 544
- Le double aspect de l'art de Liszt. La période hongroise. Liszt, chef d'orchestre. Le poème symphonique. La *Symphonie de Faust*. Ses *Lieder*. Sa musique religieuse. La *Messe de Gran*, la *Légende de sainte Élisabeth*, *Christus*, le *Requiem*. etc. Opposition des Céciliens de Ratisbonne contre la musique d'église de Liszt. Amitié et brouille avec Wagner. Influence de l'œuvre de Liszt sur celle de Wagner. L'instrumentation de Liszt. 547
- Le jugement de Ravel sur Liszt. Son influence sur la musique moderne. 565
- BIBLIOGRAPHIE. 568

RICHARD WAGNER, par Marcel BEAUFILS.

- Esquisse biographique. Chronologie. 571
- L'UNIVERS DE WAGNER : Comment envisager l'aventure wagnérienne ? Le point de vue personnel. L'artiste et son temps. Une tourmente métaphysique. 576
- DE « RIENZI » A « LOHENGRIN » : Duel romantique entre Meyerbeer et Berlioz. Les constantes de la dramaturgie wagnérienne 579
- La notion d'espace. *Rienzi*, drame meyerbeerien. *Le Hollandais* : le réel face au rêve. Une vocation neuve de la musique. *Tannhäuser*. *Lohengrin* 582
- LA TÉTRALOGIE : Création d'un univers poétique et musical. Maîtres à penser : Schopenhauer et Hegel. Les « archétypes ». Résurrection de l'univers grec. Wagner veut nous faire « voyants des ténèbres ». Espace sonore et espace temporel. Rôle et signification du leitmotiv. Vers une technique de la variation pure. Une magie procédant par correspondances. Les fonctions d'identité. Le personnage rythmique. Une fresque sonore. 585
- « TRISTAN » ET « PARSIFAL » : Deux tentatives de catharsis. Signification du philtre. Les mythes « de passage ». Une chimie d'obsessions. L'abolition du *und*. 600
- « LES MAÎTRES-CHANTEURS » : Retour à l'humain. 607
- WAGNER ET LA RÉVOLUTION DU LANGAGE MUSICAL : Diversité des formes : il n'y a pas de système wagnérien. Langage musical de Wagner. L'équilibre des « blocs » dramatiques. Accord du motif et du verbe poétique. 608
- WAGNER PRÉCURSEUR : Son influence sur la postérité : Messiaen, Schönberg. Une dramaturgie du sacré. L'esthétique mallarméenne procède de Wagner. 616
- BIBLIOGRAPHIE. 618

GIUSEPPE VERDI, *par* Claudio SARTORI.

L'artiste, témoin de son époque. Un adversaire des théories. Le théâtre avant tout.	620
ÉTUDES MUSICALES : Busseto. Milan et l'influence allemande. Le refus du Conservatoire. Verdi autodidacte. Déclin de la musique instrumentale en Italie. De l'église à la scène.	625
LES « ANNÉES DE GALÈRES » : <i>Oberto</i> : émouvoir le public. Viva Verdi. Tyrannie des imprésarios. Le théâtre, instrument de libération. La « parole scénique ».	630
DE « MACBETH » A LA « TRILOGIE POPULAIRE » : <i>Macbeth</i> ; le mélodrame fondé sur la psychologie. Les leçons de l'étranger. Rôle de Peppina. L'unité de l'œuvre. La trilogie populaire : triomphe du personnage; le chant pur. <i>Rigoletto</i> comparé à <i>la Traviata</i> . <i>Le Trouvère</i>	635
DE L'ÉCHEC DE LA « TRAVIATA » A « AIDA » : Une épreuve profitable. Le respect de l'œuvre. <i>Aida</i> , terme d'une double évolution et œuvre de circonstance	644
DERNIÈRES ŒUVRES : Une période de réflexion. La <i>Messe de Requiem</i> , un drame sacré. Collaboration avec Boito. <i>Othello</i> et <i>Falstaff</i> : un testament, mais aussi un point de départ	649
BIBLIOGRAPHIE.	654

HÉRITAGE DU ROMANTISME

LE NATIONALISME MUSICAL ET LES VALEURS ETHNIQUES

LES ÉCOLES NATIONALES, *par* Constantin BRAÏLOIU.

Leur but : s'affirmer, face à l'Europe traditionnelle. Faiblesse de l'entreprise. L'art paneuropéen. La curiosité, germe de corruption. Exotisme, couleur locale. La crise de la musique occidentale. Le style de Chopin. La tâche des compositeurs nationalistes; les difficultés qu'ils rencontrent. Nouvelles tendances en Russie, en Espagne. Le secret de Debussy. Bartok : du national à l'universel. Grandeur et servitude du principe musical des nationalités.	661
BIBLIOGRAPHIE.	672

L'ÉCOLE RUSSE, *par* Henry BARRAUD.

Le contexte historique.	673
GLINKA : L'influence italienne en Russie. <i>Ivan Soussanine</i> : l'émancipation. Un fondateur de dynastie.	673
DARGOMIJSKY : <i>Roussalka</i> : la courbe mélodique soumise à la phrase littéraire. <i>Le Convive de pierre</i> , à l'origine de <i>Boris Godounov</i> . Double influence de Glinka.	675

LE GROUPE DES CINQ :

CONSTITUTION DU GROUPE : Balakirev. Les citadelles de la réaction. Attitude de la critique. Balakirev gagne la partie. Les Cinq et Tchaïkovsky. Désagrégation. Une doctrine imprécise. Le « retour à la terre »	676
BALAKIREV ET CÉSAR CUI : L'œuvre scénique de César Cui : plus facile qu'originale. Austérité de Balakirev.	681
BORODINE : La musique pure dans son œuvre symphonique. <i>Le Prince Igor</i> : une grande épopée	682
RIMSKY-KORSAKOV : Maîtrise de l'orchestre. La fantasmagorie. Un art en progrès constant.	684
MOUSSORGSKY : Contact direct avec le réel. <i>Les Enfants. Sans soleil. La Nuit sur le Mont Chauve. Boris Godounov. La Khovantchina.</i>	686
TCHAIKOVSKY : Le sentimentalisme à l'allemande. Un symphoniste authentique. Renouveau du ballet. <i>Eugène Onéguine. La Dame de pique.</i>	690
GLAZOUNOV : Mécénat de Belaïev. Deux groupes rivaux, Glazounov, compositeur et professeur; une gloire éphémère.	692
Liadov : le folklore. L'école de Rimsky-Korsakov : Tchérepnine, Rachmaninov et quelques autres. Les compositeurs du groupe de Taneev	694
SCRIABINE : Un novateur méconnu. Ses recherches harmoniques. Mysticisme primaire. Rayonnement de l'École russe. Les liens avec la France.	696
BIBLIOGRAPHIE.	699

LA MUSIQUE EN SCANDINAVIE ET EN BOHÊME,
par Émile HARASZTI.

Prépondérance du style italien dans l' <i>ars nova</i> . Recherche d'un art indépendant et national, à la suite des révolutions. Les nations résistent aux influences italiennes et germaniques en s'orientant vers la chanson populaire. En Russie, le vrai créateur du style national est Glinka. Anton Reicha, théoricien de la mélodie nationale.	700
LES PAYS SCANDINAVES :	
FINLANDE : Fredrick Pacius. Jean Sibelius.	703
DANEMARK : Kuhlau, créateur de l'opéra romantique danois. Schutz. Carl Nielsen	705
SUÈDE : Influences polonaise, italienne, française et allemande. Culte de Haendel. Fredrick Lindblad. Hallström.	705
NORVÈGE : Les danses nationales. Edvard Grieg.	706
LA BOHÊME : La vie musicale, reflet de la lutte politique. <i>L'Hymne à saint Aldebert</i> . Coïncidence entre le mouvement hussite et l'éclosion du chant populaire religieux. A partir de 1620, germanisation du pays. Prague, rendez-vous international des maîtres étrangers.	706
SMETANA : Biographie. Succès international de <i>la Fiancée vendue. Ma Patrie. Le Quatuor en mi mineur.</i>	709
DVORAK : Biographie. Sa popularité en Angleterre. Son style est une expression parfaite de l'âme slave. <i>La Symphonie du Nouveau Monde</i>	710
Zdeněk Fibich	711

JANACEK : <i>Sa Fille adoptive</i> . Bien avant Berg, Janacek avait recouru au contrepoint dans le langage théâtral.	712
D'autres compositeurs : Förster, Novak, Josef Suk, Jirak, Vomacka, Ostrčil, etc. Aloïs Haba, spécialiste du quart de ton : <i>la Mère</i>	713
MARTINU : Élève de Roussel, <i>Half-Time</i> . Ses opéras. Il a affranchi la musique tchèque du joug austro-allemand.	714
BIBLIOGRAPHIE.	715

L'ÉVOLUTION EN EUROPE OCCIDENTALE AU DÉCLIN DU ROMANTISME

JOHANNES BRAHMS, *par Claude ROSTAND*.

Biographie. Synthèse de classicisme et de romantisme. Un génie nordique. Refus de tout système. Esprit de variation et sens du rythme.	721
L'ŒUVRE POUR PIANO : Le piano traité comme un journal intime. Écriture et style. Classification en trois groupes : symphonique, technique, contemplatif. Les <i>Sonates</i> ; les <i>Variations</i>	724
LE LIED	727
LA MUSIQUE SYMPHONIQUE : Les quatre <i>Symphonies</i> . Les <i>Concertos</i>	727
LA MUSIQUE DE CHAMBRE : Point d'innovation. mais richesse d'invention et souplesse d'écriture.	729
« LE REQUIEM ALLEMAND » : Une situation à part dans l'œuvre Brahms	730
BIBLIOGRAPHIE.	730

SAINT-SAËNS, *par Dorel HANDMAN*.

Difficulté à le définir. Les <i>Concertos</i> pour piano. Sa musique de chambre. La <i>III^e Symphonie</i> . L'œuvre lyrique. Attrait de la Bible. Un parnassien de la musique. Opinion de Fauré sur Saint-Saëns	732
BIBLIOGRAPHIE.	737

LA MUSIQUE DE BALLET AU XIX^e SIÈCLE, *par Émile HARASZTI*.

Le ballet dans la seconde moitié du XVIII ^e siècle	738
« PROMÉTHÉE » DE BEETHOVEN : Vigano et le corédrame à Vienne et à Milan. Sa collaboration avec Beethoven. Le thème de <i>Prométhée</i> . La critique. De <i>Prométhée</i> à <i>l'Eroïca</i> . Raisons d'un échec.	739
L'INFLUENCE FRANÇAISE ET ITALIENNE EN EUROPE : Centres de danse française. Les pastiches. Ballets historiques et mythologiques. Les Italiens. Gallenberg. Le ballet dans l'opéra romantique	745
DANSES NATIONALES ET BALLET NATIONAL : <i>La Vendange</i> . <i>Homages</i> . Danses folkloriques	748

TABLE ANALYTIQUE

1853

LE BALLET ROMANTIQUE : Les Taglioni. La musique : absence des grands maîtres. Schneitzhoeffter (<i>Sylphide</i>). Succès éphémères. Labarre	749
ADOLPHE ADAM : <i>Giselle</i>	751
LES BALLETS DE PUGNI : Une vogue internationale. <i>L'Ondine</i> et autres œuvres. Mode des emprunts. Reyer. Giorza.	752
LÉO DELIBES : <i>La Source</i> : grâce et charme. <i>Coppélia</i> . <i>Sylvia</i> , poème symphonique. Salvayre. Métra. <i>La Korrigane</i> , de Widor.	755
« NAMOUNA », DE LALO : Une œuvre mal accueillie et fausement réhabilitée. Les ballets de Messager. <i>La Tempête</i> , d'Ambroise Thomas	757
LE BALLET A GRAND SPECTACLE : <i>L'Excelsior</i> , de Marenco. Gastinel. Pugno. Massenet. <i>Salomé</i> , et autres œuvres de Pierné. Le ballet en Europe centrale. Paul Vidal. André Wormser.	759
LES BALLETS DE TCHAIKOVSKY : Dans l'orbite du ballet romantique français. Tyrannin de Petipa. John Sydney : le <i>fairly-ballet</i> . Au début du XX ^e siècle : Saint-Saëns, Reynaldo Hahn, Stravinsky	762
BIBLIOGRAPHIE.	763

LE THÉÂTRE LYRIQUE EN FRANCE AU DÉCLIN DU XIX^e SIÈCLE, par René DUMESNIL.

Influences de Wagner, de Gounod et de Verdi. <i>Carmen</i> . Le jugement de Nietzsche. Lalo : le scandale de <i>Namouna</i> . Succès du <i>Roi d'Ys</i> . Chabrier. Reyer. Delibes. Abondance et facilité de Massenet. Féminité de son art. Le réalisme : Bruneau, Gustave Charpentier. Foisonnement des tendances à la fin du XIX ^e siècle. Influence du verisme sur la musique allemande et française. Messager et Pierné. Découverte de la musique exotique et de la musique russe. <i>Fervaal</i>	766
BIBLIOGRAPHIE.	778

LA MUSIQUE ANGLAISE AU XIX^e SIÈCLE, par Henry RAYNOR.

Musique religieuse et oratorio, domaines des créations originales. John Field. Samuel Wesley. Henry Rowley Bishop. Autorité de Mendelssohn. Quelques compositeurs indépendants. W. S. Bennett. G. A. Macfarren et ses contemporains. Wagner et Berlioz à Londres. L'orchestre de Charles Hallé. Vie musicale : concerts et conservatoires. L'activité éducatrice de Grove. Les opérettes de Gilbert et Sullivan. Influence de Gounod. Redécouverte du passé. A. C. Mackenzie : une œuvre de transition. Cowen. Parry. Stanford. E. Elgar, couronnement d'une époque.	780
BIBLIOGRAPHIE.	789

LA MUSIQUE AUSTRO-ALLEMANDE APRÈS WAGNER, par Heinrich STROBEL.

Situation de la musique en Allemagne après la mort de Wagner. Wagner, idole de la nation.	790
---	-----

LE CHEF D'ORCHESTRE : Essor de la vie musicale. La première génération des grands chefs d'orchestre. Carrière mondiale de Hans von Bülow. Multiplication des orchestres privés. La musique devenue un bien de consommation.	791
ANTON BRUCKNER : Son caractère anachronique. Sa vocation tardive. Sa vénération pour Wagner. La musique de Bruckner représente le pendant symphonique du drame musical de Wagner. Rôle important du choral dans la thématique brucknérienne. Monotonie de ses symphonies. Le problème des versions dites « originales ».	793
HUGO WOLF : « Le Wagner du lied ». Littérature en musique. Rôle important que joue dans son œuvre la partie de piano. Les <i>Lieder sur des textes de Mörike</i> . Échec de son opéra le <i>Corregidor</i> . Il meurt fou en 1903.	796
RICHARD STRAUSS : La postérité de Wagner. Humperdinck. Strauss comme chef d'orchestre. Ce qui le distingue fondamentalement de l'école wagnérienne. <i>Don Juan</i> , <i>Mort et Transfiguration</i> . <i>Till Eulenspiegel</i> . <i>Don Quichotte</i> , variations fantastiques sur un thème chevaleresque. <i>Vie d'un héros</i> , adieu à la joyeuse lutte d'esprit « néo-allemand ». Ses premiers essais de théâtre lyrique. Érotisme de <i>Salomé</i> . <i>Elektra</i> , œuvre d'un novateur audacieux et agressif. Une comédie musicale typiquement viennoise : le <i>Chevalier à la rose</i> . Utilisation du <i>parlando</i> . <i>Ariane à Naxos</i> . Décadence de son œuvre lyrique. <i>Capriccio</i> . Ses œuvres instrumentales. Son dédain pour les révolutions qui transformaient l'art musical depuis 1910	797
HANS PFITZNER : Son œuvre exprime les problèmes du romantisme musical finissant. <i>Palestrina</i> . Les contradictions internes de la personnalité de Pfitzner.	803
GUSTAV MAHLER : Élève à la fois de la nature et de la psychanalyse moderne. Sa carrière de chef d'orchestre. Un univers panthéiste. Dualisme de sa musique. Jugement d'Alma Mahler. Les symphonies. Importance historique de Mahler. Le plus moderne des grands compositeurs allemands du romantisme finissant. Jugement de Schönberg.	805
MAX REGER : Sa carrière modeste. Son désir de renouveler la tradition de la vieille polyphonie allemande. Musique d'esprit conservateur, mais non académique. Caractère ambigu de sa musique. Les <i>Variations</i> . Les trois périodes de son activité créatrice.	808
BIBLIOGRAPHIE	810

GIACOMO PUCCINI, par Guido M. GATTI.

Apologistes et détracteurs. Que signifie le vérisme? L'œuvre de Puccini ne constitue pas un tournant dans l'histoire du drame musical. Romantisme bourgeois. Le héros de l'opéra de Puccini est l'homme moyen. Le dépaysement. Souci apporté par Puccini à la mise au point d'une atmosphère adaptée à son œuvre. Importance du climat. La <i>Tosca</i> . <i>Madame Butterfly</i> . Ses exigences en matière de livret. Il ne s'intéresse pas à la valeur artistique du livret, mais à la poésie du sujet. Absence d'élaboration thématique. Le peu de réalisme du drame musical de Puccini. Sa curiosité pour les nouvelles tendances de la musique contemporaine. Pauvreté de sa syntaxe. <i>Turandot</i> : les difficultés qu'il eut à achever cette œuvre. Souvent, chez Puccini, le musicien s'efface et cède la place à l'homme de théâtre. Beauté de certaines pages	812
BIBLIOGRAPHIE.	827

LE RENOUVEAU FRANÇAIS

EMMANUEL CHABRIER, *par* Roger DELAGE.

Le malentendu dont souffre Chabrier : l'homme a caché l'œuvre.
 « Raconter pompeusement des choses comiques. » Préjugé défavorable attaché à la musique bouffe. La parenté de Gounod et de Chabrier. Son admiration lucide pour Wagner. *Gwendoline*. La musique populaire, efficace contrepoison au philtre wagnérien. Son goût pour le folklore ibérique. On retrouve dans sa musique la « sensation fugitive » chère aux peintres impressionnistes. Indifférence au sujet. Une même conception baudelairienne de l'art unit Manet et Chabrier. Découvrir le sublime dans le quotidien, objet suprême de l'art. 831

BIBLIOGRAPHIE. 840

L'ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE ET RELIGIEUSE.
SES MAÎTRES, SES ÉLÈVES, *par* Marie-Louise BOELLMANN-GIGOUT.

NIEDERMEYER : Biographie. Jugement de Saint-Saëns sur *le Lac*. Son premier opéra, *Stradella*. Fondation de la « Société de musique vocale et religieuse ». *Marie Stuart*. Article de Berlioz sur la *Grand-Messe solennelle* de Niedermeyer. Restauration du plain-chant. 841

L'ÉCOLE DE MUSIQUE CLASSIQUE ET RELIGIEUSE : Conditions dans lesquelles fut fondée l'École. Nature des études. 844

« TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT » : Contestations à la publication de l'ouvrage. Règles de l'accompagnement du chant grégorien. Conseils d'ordre esthétique 847

« LA MAÎTRISE » : Buts de la revue. Mort de Niedermeyer auquel succéda bientôt Gustave Lefèvre à la direction de l'École. 849

GUSTAVE LEFÈVRE. SON TRAITÉ : Biographie. Publication du *Traité d'harmonie* en 1889 : somme de l'enseignement donné à l'École. Méthode d'enseignement. Modulation et rythme. Les principes de modulation, tels que les a résumés Françoise Gervais. 850

LA VIE À L'ÉCOLE : Règles et programme des études. Conditions de travail. Largeur d'esprit manifestée dans l'enseignement. 853

LES ÉLÈVES : Audran. Gigout. Fondation d'un « Cours d'orgue et d'improvisation ». Boellmann : importance de son œuvre dans le domaine de la musicologie. Claude Terrasse. 855

GABRIEL FAURÉ : Ses études à l'« École de Musique classique et religieuse ». Ses premières œuvres. Professeur à l'École. Audace de la première *Sonate pour piano et violon*. Jugement de Liszt sur la difficulté d'exécution de la *Ballade*. Mariage de Fauré. *Le Requiem*. Les cinq mélodies dites « Cycle de Venise ». *La Bonne Chanson*. Nomination à la chaire de composition du Conservatoire de Paris. En 1905, il prend la direction du Conservatoire. Ses réformes. *Thèmes et variations*. Le *VII^e Nocturne*. *La Chanson d'Ève*. Création, en 1913, de *Pénélope*. En 1919, Fauré quitte le Conservatoire. Fauré, l'harmoniste. Sa personnalité déconcertante. Ses idées sur l'interprétation de son œuvre. Son pouvoir d'intériorité. Modestie et discrétion de Fauré. Sa mort en 1924 857

BIBLIOGRAPHIE. 865

L'ÉVOLUTION DE L'HARMONIE EN FRANCE ET LE RENOUVEAU DE 1880, par ROLAND-MANUEL.

- Les deux sources de l'harmonie moderne : Bach et Rameau. Importance de l'accord dans la musique française avant Rameau. Dès 1830, usure du système tonal. Chez Chopin, puis chez Wagner, désagrégation du caractère fonctionnel de la *septième naturelle*. L'accord de *septième diminuée* introduit dans l'harmonie allemande un climat d'instabilité. En France, survivance des modes du plain-chant, et réintroduction dans le cadre d'une harmonie moderne. Le cas de Grétry. A l'époque du Romantisme, l'enseignement musical se trouve partagé entre deux méthodes : dogmatisme académique et étude du plain-chant modal. Emploi de la mélodie modale dans *l'Enfance du Christ*. Par Chabrier, intégration de la modalité au langage harmonique de l'École française. Utilisation de la gamme pentatonique. Ce que doivent Fauré, Debussy et Ravel aux musiciens de romances et d'opéras-comiques. 867
- BIBLIOGRAPHIE. 879

CÉSAR FRANCK, par Léon VALLAS.

- LA VIE ET LES ŒUVRES : Les premières œuvres. *Ruth*. Les *Six Pièces* pour grandes orgues. Franck professeur. *Rédemption*. *Les Béatitudes*. Le *Quintette*. La mauvaise influence exercée par sa femme. La Société nationale et l'*Ars gallica*. Franck suit les conseils de ses élèves. Le frankisme. Guerre froide au Conservatoire. Dernières œuvres. La *Symphonie en ré mineur* 880
- LE MUSICIEN ET SES ÉLÈVES : Caractéristiques de la musique de César Franck. Cyclisme des thèmes. A l'orgue, il fut un improvisateur, non un technicien. 893
- L'ÉCOLE FRANCKISTE : Duparc. Charles Bordes. Chausson. Guy Ropartz. Silvio Lazzari. P. de Bréville. Guillaume Lekeu. 896
- BIBLIOGRAPHIE. 899

VINCENT D'INDY, par Léon VALLAS.

- Ses premières œuvres, influencées par la musique germanique. La *Symphonie sur un chant montagnard français*. Directeur de la Schola Cantorum et de la Société nationale. *Fervaal* et *l'Étranger*. La *Légende de saint Christophe*. Style épuré des dernières œuvres. Son influence pédagogique. Ses disciples. 900
- BIBLIOGRAPHIE. 905

LE XX^e SIÈCLE

CLAUDE DEBUSSY, par André SCHAEFFNER.

- Son influence considérable. Affinités avec Wagner et la musique indonésienne. Ses maîtres au Conservatoire : Franck et Guiraud. Son peu de goût pour Rome. Influence sur Debussy de la peinture impressionniste. Découverte de la musique russe,

TABLE ANALYTIQUE

1857

de Wagner, de la musique javanaise et du chant grégorien. Le *Quatuor*. Son insatisfaction permanente. *Pelléas* ferme une voie. Quelques traits caractéristiques de l'harmonie debussyte. Les *Nocturnes*. *La Mer*. *Le Martyre de saint Sébastien*. *La Boîte à joujoux*. Ses dernières œuvres. Les *Douze Études*. Les *Sonates*. 909

BIBLIOGRAPHIE. 925

MAURICE RAVEL, par ROLAND-MANUEL.

Un classique. Années d'apprentissage. Les premières compositions. La *Habanera* fait figure d'anticipation. Les *Jeux d'eau*, à l'origine d'une nouvelle technique de piano. 927

Différences entre Debussy et Ravel. Une poétique du pastiche. La personnalité de Ravel se dessine et s'affirme dans sa musique de piano. Le problème de l'orchestration. Échec au Prix de Rome. *Miroirs*. *Histoires naturelles*. *Rhapsodie espagnole*. 930

L'Heure espagnole. *Gaspard de la nuit*. Œuvres de commande. *Daphnis et Chloé*, « une vaste fresque musicale ». *Valses nobles et sentimentales*. *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*. *Le Tombeau de Couperin*. *La Valse*. *L'Enfant et les Sortilèges*. Les dernières compositions. Simplicité foncière des ressources de Ravel. L'originalité fondamentale du langage ravélien. Nostalgie d'un ordre instinctif 934

BIBLIOGRAPHIE. 940

PAUL DUKAS, par Tony AUBIN.

L'alliance de la raison et de la sensibilité. Une discipline cartésienne. Simplicité apparente. De l'ombre à la lumière. *Ariane et Barbe Bleue*. *La Péri*. Les pièces de circonstance. Un silence mystérieux. Personnalité de Dukas. Son enseignement. 942

BIBLIOGRAPHIE. 948

ALBERT ROUSSEL, par Marc PINCHERLE.

Biographie. Son caractère. Jugement d'Honegger. Son prétendu amateurisme. Premières œuvres. *Padmavati*. Sa condamnation, en 1928, de la musique descriptive. La *Symphonie en si bémol*. Son langage harmonique. Importance du timbre. Analyse des thèmes. Diversité dans la rythmique. Comment il définit une œuvre d'art en 1926. 949

BIBLIOGRAPHIE. 964

ERIK SATIE, par Rollo MYERS.

Certains êtres ont leur légende. Le « cas Satie ». Un précurseur. Les trois périodes de son évolution. La musique statique. La narration cocasse. *Socrate*, apothéose de la musique « linéaire ». Une œuvre limitée mais profondément originale. 965

BIBLIOGRAPHIE. 975

L'ESTHÉTIQUE DES BALLETS RUSSES, *par Myriam SOUMAGNAC.*

Fait esthétique le plus extraordinaire du xx^e siècle. La société parisienne. Naissance d'un ordre nouveau. La ligne de conduite de Diaghilev. Le travail, la discipline et l'esprit de renouvellement. Un sens étonnant du public. Retour à Paris en 1909. Le « scandale » comme moyen de réussite. A la conquête de Paris. L'ambition de promouvoir. Insuccès de la collaboration de Diaghilev avec Debussy et Ravel. *Le Sacre du printemps*. Les années de guerre marquent un tournant décisif. Une « odeur d'époque ». Jugement d'Apollinaire sur *Parade*. Ce que les grands peintres de l'époque doivent aux Ballets russes. Nouveauté de la chorégraphie. Apport des Ballets russes dans le domaine de la musique. 976

BIBLIOGRAPHIE. 984

LA MUSIQUE ET LES BALLETS RUSSES DE SERGE DE DIAGHILEV, *par Francis POULENC.*

Respect de Diaghilev pour la musique. Débuts parisiens : Stravinsky. Debussy. La guerre. *Parade*. *Le Tricorne*. *Pulcinella*. *Chout*. *Noces*. Les « nouveaux jeunes ». Dernières années des Ballets russes. Caractère de Diaghilev; un échec de Ravel . . . 985

BIBLIOGRAPHIE. 991

IGOR STRAVINSKY, *par Hans Heinz STUCKEN-SCHMIDT.*

Il est le symbole même de la modernité. Variété de styles et de méthodes de composition. Premières œuvres. 992

DÉBUT DE LA COLLABORATION AVEC DIAGHILEV : *L'Oiseau de feu*. *Pétrouchka*. Le scandale du *Sacre*. L'influence de Schönberg sur les *Trois Poésies de la lyrique japonaise*. Rupture de style et de technique dans le *Rossignol*. 994

ÉPOQUE DE LA COLLABORATION AVEC RAMUZ : *Renard*. *Histoire du soldat*. *Noces*. Influence du déracinement sur l'évolution spirituelle de Stravinsky 999

« PULCINELLA » ET LE NÉO-CLASSICISME : *L'Octuor*. Abandon de la recherche du coloris et souci du dessin. 1003

LES ŒUVRES POUR PIANO JUSQU'AU « CAPRICCIO » DE 1929 : Tendance à l'objectivité et à l'universalité de la forme. 1006

D'« ŒDIPUS REX » A LA « SYMPHONIE DE PSAUMES » : *Apollon Musagète*. *Le Baiser de la fée*. Volonté d'archaïsme dans la *Symphonie de psaumes* 1007

LE « CONCERTO POUR VIOLON » 1012

« PERSÉPHONE » 1013

Un climat de gaieté sereine 1014

LA PÉRIODE AMÉRICAINE : Les deux phases. La *Symphonie en ut* et la *Symphonie en trois mouvements*. Diverses pièces de circonstance. Le *Ebony Concerto*, re-création du style de jazz. Néo-classicisme et néo-archaïsme d'*Orphée*. La *Messe*. *The Rake's Progress*. Influence de Schönberg et de Webern : le *Septuor*, le *Canticum Sacrum*, *Agon*, *Threni*. Unité et continuité de l'évolution de Stravinsky 1015

BIBLIOGRAPHIE. 1022

SERGE PROKOFIEV, *par Vladimir FÉDOROV.*

- Une enfance privilégiée. Activité « professionnelle ». L'enseignement académique. A la recherche d'un langage musical. Rencontre avec Diaghilev. L'Occident : un milieu étranger. L'expérience soviétique. Un Prokofiev « vrai ». Ce qu'il pensait de son art. Nature de son classicisme. Son audace. L'élément lyrique. . . 1023
- BIBLIOGRAPHIE. 1034

BÉLA BARTOK, *par Gisèle BRELET.*

- Folklore et musique savante. Retour aux sources et révélation de soi. Une synthèse de l'Orient et de l'Occident. Du style « csardas » romantique au renouvellement des valeurs 1036
- LE RYTHME : Asymétrie, « rythme bulgare ». La complexité formelle dominée par l'imagination. La logique du discours musical. . . 1042
- LA MÉLODIE : Les thèmes recréés, réinventés. Le folklorisme : un style. 1043
- LA TONALITÉ : Rigueur et liberté de la monodie populaire. Aux frontières de l'atonal. 1045
- L'HARMONIE : Le debussysme, chez Bartok. La tentation dodécaphonique. De l'harmonisation à l'harmonie originale. Triomphe du chromatisme. Rôle de la cadence. Évolution harmonique de Bartok. 1047
- LE CHROMATISME : Un « diatonisme latent ». Synthèse des modes. Style altéré. Bartok comparé à Hindemith, à Schönberg. . . . 1053
- LA STRUCTURE FORMELLE : Comment réconcilier le folklore et la forme ? Nature du thème et de la mélodie. Une solution : le chant stylisé. Le développement beethovénien. La structure « asymétrique ». *Improvisations sur des chants populaires*. Un art dynamique. La sonate, incarnation du devenir. La naïveté, interdite à l'artiste. Une musique délivrée des systèmes. Un langage universel. 1055
- SA VIE : Enfance. Éducation. Un nouveau style pianistique. *Kossuth*. Découverte du folklore puis de la musique occidentale moderne. Un public récalcitrant. Le succès. Une évolution artistique en trois phases. 1067
- BIBLIOGRAPHIE. 1072

LE JAZZ, *par André HODEIR.*

- Un phénomène complexe. 1075
- LES ORIGINES. LA NOUVELLE-ORLÉANS : Naissance du *negro spiritual*. Gamme des *blues* et rythme syncopé. Les instruments de fanfare. Premiers ensembles. Les orchestres blancs. L'émigration. 1075
- CHICAGO. LE JAZZ ANCIEN : Le style de Joe « King » Oliver. Les *blues singers*. Armstrong réinvente le jazz. *Hot et swing*. . . . 1078
- NEW YORK. L'ÂGE CLASSIQUE : *Jam-sessions* et jazz commercial. L'« arrangement » : Duke Ellington. *Swing music* ; Benny Goodman et ses disciples. La période « classique » : Count Basie et le *four beat*. Le *New Orleans Revival*. 1080
- LE JAZZ MODERNE : créateurs et esthétique du *be-bop*, la tendance « baroque ». Lester Young et le jazz *cool*, art intimiste. Vers un second classicisme. Un public d'auditeurs. Décadence du grand orchestre. Pourquoi le jazz n'est plus l'apanage des Noirs. Autonomie du jazz, ce qu'il représente. 1084
- BIBLIOGRAPHIE. 1090

SITUATION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

MUSIQUE CONTEMPORAINE EN FRANCE, *par Gisèle BRELET.*

SITUATION DU MUSICIEN CONTEMPORAIN : Impossibilité de donner une vision objective de la musique contemporaine. Diversité des tendances. Le propos de l'auteur : esquisser l'esthétique de la musique actuelle. Remise en question par le compositeur d'aujourd'hui des fondements de toute pensée musicale. Différence entre musicien classique et musicien moderne. Diversité d'attitudes chez les musiciens d'aujourd'hui devant le problème du divorce avec le public. Le « complexe de modernité ». Qu'elle se tourne vers le passé ou vers l'avenir, la musique contemporaine tout entière est révolutionnaire. L'œuvre s'efface devant sa technique et son esthétique. 1093

LE MOUVEMENT DE RÉNOVATION

SATIE ET LE « GROUPE DES SIX » : L'esthétique de Satie, à l'origine de toute la musique française moderne. Vrai sens de l'objectivisme et de l'ironie de Satie. Le « Groupe des Six » en réaction contre le romantisme et l'impressionnisme. L'esprit nouveau. Retour à la simplicité et à l'émotion vraie. Recours aux airs de café-concert, de music-hall et de cirque. Pureté, ingénuité et candeur. 1101

DARIUS MILHAUD : Union des contraires. Recherches de Milhaud : le problème de la polytonalité. Vigueur et santé de son art. Une musique méditerranéenne. Lyrisme objectif. Un expressionnisme sans romantisme. Permanence de son art. L'invention mélodique chez Milhaud. Réinvention du folklore. Sens religieux de la polytonalité de Milhaud. Attaques contre la polytonalité. Son œuvre lyrique et chorégraphique. Utilisation du jazz dans la *Création du monde*. *L'Orestie*. La trilogie sud-américaine : *Christophe Colomb*, *Maximilien* et *Bolívar*. Les opéras-minute. Étendue de la production instrumentale de Milhaud. 1105

ARTHUR HONEGGER : Traits communs et différences entre Milhaud et Honegger. De tous les musiciens du « Groupe des Six », Honegger est le plus éloigné de Satie. *Horace victorieux* : une œuvre sans concession. Il ressuscite l'esprit et la technique de Bach. Sa farouche indépendance. Équilibre entre l'innovation et la tradition. Un humanisme actif. Pour Honegger, l'œuvre n'est qu'une médiatrice. Dualité de son œuvre : musique pure et théâtre. *Antigone*. Renouveau de l'oratorio : *le Roi David*, *Judith*, *Cris du monde*. *Jeanne au bûcher*, la plus populaire de nos œuvres lyriques. Honegger le bâtisseur. Son œuvre symphonique. Une méditation sur la condition humaine. Sa musique est source de communion. 1114

GEORGES AURIC : La musique de film, nouveau mode d'expression. Dans les premières œuvres d'Auric, tout indique le *refus d'exprimer*. Sa seconde manière. plus grave. Retour au contrepoint. Il trouve dans la musique de film un authentique moyen d'expression. Sa musique de ballet. La *Partita* : un renouvellement de la musique par la mélodie. 1125

FRANCIS POULENC : Un classique. Sa musique de piano. Les deux aspects antinomiques de sa musique. Intimité et recueillement. Son œuvre religieuse. Sa musique vocale. Un « musicien français ». Le *Dialogue des carmélites*. La *Voix humaine*. 1132

L'ÉCOLE D'ARCUEIL

- HENRI SAUGUET : Maxime Jacob. Sauguet et le naturel. « Le musicien le plus poète de notre temps. » Sources de la musique de Sauguet. L'influence de Satie. Sa musique de théâtre : les ballets, *la Chartreuse de Parme*, *les Caprices de Marianne*. Incursion dans la musique concrète avec *Aspects sentimentaux*. 1139

LA JEUNE FRANCE

- YVES BAUDRIER ET DANIEL-LESUR : Fondation du groupe « Jeune France » en 1936 : une réhumanisation de la musique. Yves Baudrier, le théoricien du groupe. Divergences à l'égard des problèmes théoriques et de la conception de l'homme. L'esthétique de Baudrier; son œuvre. Daniel-Lesur, musicien pur. Pour lui, il n'y a pas de problèmes de langage. Fondements de sa musique : résonance naturelle et chant humain. Un romantisme spécifiquement français. Une naïveté créatrice 1145

- ANDRÉ JOLIVET : Chez lui, c'est l'éthique qui gouverne. Sa formation. L'influence de Varèse sur Jolivet. Un microcosme. Audace de ses premières œuvres. Sens du primitivisme de sa musique. Son évolution à partir de la guerre : un retour à l'humain. *Les Trois Complaintes du soldat*. Sa musique de théâtre. Sa troisième manière. Les deux *Concertos*. *La Vérité de Jeanne*. *L'Épithalame*. La *II^e Symphonie*. L'art n'est pas une recherche, mais un accomplissement 1151

- OLIVIER MESSIAEN : Ses affinités avec Jolivet. Sa musique est un acte de foi, mais demeure étrangère à toute ascèse. Un arc-en-ciel théologique. Un empirisme fondamental. Respect de la tradition. Son système modal et rythmique. L'influence de Debussy. Les modes à transpositions limitées. Un art en mouvement incessant. Son œuvre. Dans les *Oiseaux exotiques* et le *Catalogue d'oiseaux*, il tente d'égaliser, par artifice, l'art de la nature. La nouveauté de son langage rythmique. 1159

RECHERCHES EXPÉRIMENTALES

L'ÉCOLE SÉRIELLE

- PIERRE BOULEZ : Retour à Webern. La classe de Messiaen. Parution des ouvrages de Leibowitz. Sens de la démarche des jeunes musiciens sériels. Influence de l'Institut de Musique contemporaine de Darmstadt, puis de l'œuvre de Messiaen. Une phase intermédiaire : la rationalisation intégrale. L'aventure de Boulez : les *I^{re}* et *II^e* *Sonates*. Rupture avec le dodécaphonisme classique. *Structures*. *Le Marteau sans maître*. La *III^e Sonate*. Signification de la technique sérielle généralisée. Appel au pouvoir créateur de l'interprète. 1169

LES DISSIDENTS

- JEAN-LOUIS MARTINET ET SERGE NIGG : Mise en cause de l'écriture dodécaphonique. Choix du matériau en fonction du contenu. Selon Martinet, abus des spéculations théoriques et des recherches expérimentales. L'unité de sa musique est dans une communauté de contenu et d'inspiration. Les *Mouvements symphoniques*. Le cas de Serge Nigg; les différents stades de son évolution. Le progressisme. Avec le *Concerto pour piano*, renaissance de l'hédonisme. Synthèse de l'atonalisme et du tonalisme 1180

- Le cas de Jacques Bondon. Surprenante maturité des jeunes musiciens d'aujourd'hui. 1186

- LA MUSIQUE CONCRÈTE : Multiplication des instruments à percussion. La musicalisation du bruit. Renouveau radical des problèmes par la musique concrète. Naissance de l'objet sonore. Remise en cause par Schaeffer de la notion même de note de musique. Signes précurseurs de la musique concrète : Varèse, John Cage. Difficultés des recherches dans le domaine de la musique concrète. La musique concrète purifie le bruit. La

<i>Symphonie pour un homme seul</i> , de Schaeffer et Henry. Le problème de la forme. La période « abstraite ». Applications de la musique concrète à la radio, au théâtre, au ballet et au cinéma. Fondation du « Groupe de recherches musicales », où le souci formel prévaut sur l'impressionnisme anarchique. L'objet sonore devient « objet musical ». Psychologisme du Groupe de Paris. Les récentes études de Schaeffer. La musique concrète, « art du temps ». Nouvelle alliance du son et de l'image. La « machine à composer ». Retour au style d'improvisation. Enrichissement mutuel entre musique expérimentale et musique traditionnelle. Une nouvelle structure spatiale.	1187
RETOUR AU CLASSICISME : Naissance à Paris d'un mouvement néo-classique : l'école Nadia Boulanger.	1207
JEAN FRANÇAIS : Un classique. Le <i>Quintette à vent</i> . Sa musique de théâtre.	1209
MICHEL CIRY : Spiritualité et gravité.	1210
JEAN RIVIER : Volonté de construction, dynamisme. Œuvres de théâtre et œuvres symphoniques. Bithématisme.	1211
RAYMOND LOUCHEUR : Musique d'un homme d'action. Le ballet <i>Hop-Frog</i> . Sa musique de chambre. Les deux <i>Symphonies</i>	1214
HENRI MARTELLI : Renouveau du contrepoint. Deux groupes d'œuvres dans sa production. Dédain de l'effet facile et immédiat.	1216
CLAUDE ARRIEU : une heureuse spontanéité, un classicisme de la sensibilité et du goût. Elsa Barraine, une symphoniste remarquable.	1218
HENRY BARRAUD : Un anti dogmatiste. Développement mélodique. Les <i>Préludes</i> pour piano. La <i>III^e Symphonie</i> . <i>Numance</i> . Une sérénité grégorienne.	1219
GEORGES MIGOT : La polyphonie, unique fondement de son style. Un humaniste. Revalorisation du système diatonique. C'est la mélodie « qui choisit ses intervalles ». Abondance et diversité de son œuvre. Sa musique chorale religieuse. Un art hautain, mais non point inhumain.	1222
LES INDÉPENDANTS : Définition.	1226
FLORENT SCHMITT : Son indépendance. Un fils spirituel de Chabrier et de Satie. Un romantisme dompté. Le <i>Psaume XLVI</i> , œuvre cyclopéenne. L'œuvre symphonique et la musique de chambre. L'art de Schmitt. Son influence sur Ravel et sur Stravinsky à leurs débuts. Un ardent chercheur, mais sans esprit de système.	1226
JACQUES IBERT : Un modèle de clarté et d'équilibre. Son œuvre symphonique. Sa musique de chambre. Un artisan accompli. Son œuvre lyrique et chorégraphique. L'élégance n'est chez lui que l'aboutissement d'une ascèse.	1230
CLAUDE DELVIN COURT : Son rôle déterminant à la direction du Conservatoire. Sa largeur de vues. Diversité de son œuvre. Son opéra <i>Lucifer</i> . Le <i>Quatuor</i>	1235
Les deux types d'indépendants : les romantiques et les classiques. Quelques musiciens appartenant à ces deux types.	1238
JACQUES CHAILLEY : Éminent musicologue et authentique compositeur. Son modernisme dégagé de tout esprit de système. Étroite fusion entre l'élément médiéval et l'élément moderne.	1239
PIERRE CAPDEVIELLE : Gravité de son art. Un éclectisme nécessaire.	1241
MARCEL LANDOWSKI : Le rôle social de la musique. Un univers métaphysique. Son obsession de la déshumanisation. Les thèmes modernes de son œuvre lyrique. Le <i>Fou</i> , « opéra de l'ère atomique ». Le <i>Ventriloque</i>	1243

TABLE ANALYTIQUE

1863

HENRI DUTILLEUX : Un atonalisme spontané. Soumission au contrepoint. La *Sonate pour piano*. Les deux *Symphonies*. L'humanisme de Dutilleux. La poésie des songes. 1247

La tentation des techniques nouvelles. Pierre Ancelin. Jean Barraqué 1252

LA MUSIQUE « DÉPENDANTE » : La tradition de l'opéra-comique français et de l'opéra bouffe. Quelques œuvres significatives 1254

MARCEL DELANNOY : Un autodidacte. *Le Poirier de misère*. Son œuvre lyrique et chorégraphique. Le « jaillissement populaire ». Recours à la danse et intégration du parlé dans le théâtre musical. Delannoy synthétise deux traditions d'opéra-comique. . . 1255

THÉÂTRE ET BALLET : Le compositeur n'est pas en cause dans la crise du théâtre lyrique. Deux tendances : l'oratorio et le « spectacle total ». La vogue actuelle du ballet. L'influence de Diaghilev. Quelques ballets d'aujourd'hui. 1257

L'ILLUSTRATION MUSICALE : L'esthétique nouvelle née du cinéma. Maurice Jarre : il a le génie du décor sonore. Que la musique illustrative est un genre original possédant son esthétique propre. Ampleur actuelle de la musique de scène. Libération de la musique par la radio. Nouvelles formes d'art suscitées par la technique radiophonique. 1260

DÉCADENCE OU RENAISSANCE ? Malgré la diversité des techniques, il existe un style d'époque. A la désintégration succède l'intégration. Le problème fondamental pour le musicien d'aujourd'hui. Retour à la symphonie. L'appétit constructif des musiciens les plus révolutionnaires. Nous entrons dans une ère formaliste. La reconquête de l'humain. Une nouvelle sensibilité musicale. Debussy, le libérateur. L'esprit de la musique française. 1266

BIBLIOGRAPHIE. 1272

LA MUSIQUE MODERNE EN ALLEMAGNE, EN AUTRICHE ET EN SUISSE ALÉMANIQUE, par Heinrich STROBEL.

La révolution spirituelle des années d'après-guerre. Berlin, centre européen des efforts nouveaux accomplis dans les domaines du théâtre et de la musique. Manifestations artistiques dans la province allemande. A l'avènement d'Hitler, émigration des musiciens les plus importants. A partir de 1945, la radio devient le mécène de tous les efforts artistiques du temps. 1276

PAUL HINDEMITH : Il est seul à l'origine du mouvement moderne en Allemagne. Son étrange évolution : autrefois l'« enfant terrible », aujourd'hui le conservateur d'une tradition spécifiquement allemande. L'aspect apparemment révolutionnaire de ses premières œuvres, où passaient encore inaperçus la sûreté du métier et le sens de la forme. *Le Marienleben*. Le caractère allemand de sa musique se fait de plus en plus prononcé. Le pédagogue. *Le Traité de composition*, une étape décisive. *Mathis le peintre*. Son départ pour l'Amérique. Mission éducative de ses œuvres postérieures. *L'Harmonie du monde*. Sa situation dans la musique contemporaine 1279

Quelques musiciens qui ont subi l'influence d'Hindemith : Reutter, Pepping, Distler. 1284

SCHREKER, KRENEK : L'érotisme des opéras de Schreker. Ses élèves. *Jonny joue*, et *Karl V*, de Krenek 1285

- KURT WEILL : Un théâtre à tendance sociale, réaliste et sans illusion. *L'Opéra de quat'sous* 1287
- WERNER EGK, CARL ORFF : Deux autodidactes. Egk, un musicien de théâtre hors pair. Son œuvre chorégraphique et symphonique. Le « théâtre musical » de Carl Orff : retour aux formes d'origine du théâtre sacré et de la danse rituelle. Orchestre de percussion et chœur. *Carmina Burana*. *Die Kluge*. *Antigone* et *Œdipe le Tyran* : une conception de « l'œuvre d'art total » où la musique n'est plus qu'un moyen. 1288
- SCHÖNBERG : Crise de l'ancien système harmonique après *Tristan*. L'invention du dodécaphonisme, fruit d'un besoin créateur qui correspondait à une nécessité historique. Premières œuvres de Schönberg. Première étape de son évolution : les deux premiers *Quatuors*, la *Symphonie de chambre*, les *Jardins suspendus*. Le caractère nouveau du *Pierrot lunaire*. Du post-romantisme à l'aphorisme. Le tournant décisif : découverte du système dodécaphonique. Utilisation de la nouvelle méthode. Exil en France, puis installation définitive aux États-Unis. Caractéristiques de la dernière période de création : *Ode à Napoléon*, *Un survivant de Varsovie*, *Moïse et Aaron*. Les œuvres ultimes marquées par des préoccupations religieuses 1291
- ALBAN BERG ET ANTON WEBERN : Incompréhension rencontrée par Berg à l'audition de ses premières œuvres. La sensibilité de Berg à certains courants encore subconscients. *Wozzeck*, étape marquante du théâtre lyrique moderne. Affinités de Berg avec le post-romantisme allemand. La *Suite lyrique*. Volonté de synthèse dans les dernières œuvres de Berg. Le *Concerto pour violon*. *Lulu*, œuvre posthume qui s'inspire du caractère du « grand opéra » traditionnel. Le caractère de Berg. Webern, une « nature sismographique ». La *Passacaille* op. 1. La voie de « la plus grande sincérité ». L'art de la concentration la plus poussée. Recherches de Webern dans le domaine vocal. Utilisation de la « mélodie de timbres ». Le *Concerto pour neuf instruments*. Webern est actuellement à la source d'une évolution de caractère mondial. 1298
- LA GÉNÉRATION MOYENNE : Webern, le modèle suprême. Admission du hasard et de l'improvisation dans la composition. Exploitation nouvelle de l'espace acoustique. L'évolution de Fortner. Hartmann. Effets de la situation de Berlin sur la vie musicale. L'œuvre de Blacher. Son principe des « mètres variables ». Gottfried von Einem. 1306
- LA JEUNE GÉNÉRATION : Première période de Henze. Le *Boulevard Solitude*. Son installation en Italie constitue un tournant décisif dans sa carrière. Klebe. Zimmermann. Stockhausen : *le Chant des adolescents dans la fournaise*, *Contrepoints*. Le « hasard guidé » dans le *Klavierstück* n° 11. Les *Groupes pour trois orchestres*. 1311
- LA MUSIQUE MODERNE EN SUISSE ALÉMANIQUE : L'activité de Paul Sacher. Conrad Beck : une personnalité pleine de contrastes. Sutermeister. Liebermann. Wildberger. Schibler. Vogel. 1316
- BIBLIOGRAPHIE. 1321

LA MUSIQUE DANS LES RÉPUBLIQUES POPULAIRES, par Marcel FRÉMIOT.

- Différences et similitudes entre les pays de l'Est européen. La culture considérée comme moyen d'émancipation. 1323
- UNION SOVIÉTIQUE : Naturalisme et technique d'avant-garde. L'art appartient au peuple. Filiation de Glinka aux contemporains. Effort de démocratisation de la culture musicale. Intégration du compositeur à la vie quotidienne. Le réalisme,

- selon Jdanov. Chostakovitch. Un nouveau formalisme. La théorie de « l'absence de conflit ». La *X^e Symphonie* de Chostakovitch. Une nouvelle génération. 1324
- ALBANIE** : Deux types archaïques de civilisation. Suppression de l'alphabétisme. À l'école de Glinka et des compositeurs soviétiques. 1329
- BULGARIE** : Sous le joug politique. À la libération, les musiciens tchèques posèrent les bases d'une nouvelle vie musicale bulgare. En 1944, essor des activités musicales. Répercussion sur la création musicale bulgare des déclarations de Jdanov. Folklorisation de la musique savante. La nouvelle école bulgare. Pipkov. 1331
- ROUMANIE** : Georges Enesco. Intérêt porté au folklore. Le public attaché au fonds national. La vie culturelle. 1333
- POLOGNE** : Campagnes contre les musiques « formalistes » et en faveur d'un style national de musique contemporaine. Renouveau d'intérêt pour le folklore. Activités musicales. Langage néo-classique. Musique dodécaphonique. 1335
- HONGRIE** : Réaction contre l'épigonisme. Renouveau des genres. À partir du « Plenum des compositeurs hongrois », début d'une nouvelle orientation. Actuellement deux tendances : dodécaphonisme et réalisme. Szabo. Diffusion du folklore national. Exaltation du cymbalum. 1338
- TCHÉCOSLOVAQUIE** : Dans les années 1930, diversité des tendances musicales. Créations en 1946 du « Mai de Prague ». « L'Appel de Prague », manifeste en faveur d'un langage fidèle aux cultures nationales. Retour à la musique de chambre. Recrudescence de l'influence de Martinu. 1341
- ALLEMAGNE** : Avant la dernière guerre, deux courants : L'« émigration intérieure » sous le nazisme. Art « réaliste » lié aux masses et à leurs aspirations sociales. Création de l'« Union des compositeurs et musicologues allemands » en 1951. Rejet du dodécaphonisme et du chromatisme. Vie musicale. 1343

LA MUSIQUE ESPAGNOLE, par Adolfo SALAZAR.

- La critique, une continuelle revision des valeurs. 1346
- BARBIERI, PEDRELL** : Deux compositeurs desservis par leur œuvre critique. Zarzuelas de Barbieri. Une idée fausse du théâtre national. *Le Chansonnier du palais*. Carrière de Barbieri. Eslava. Les folkloristes. Pedrell : de la « chanson de métier » à l'italianisme pur. Les orchestres. Conséquences du wagnérisme. Ouvrages historiques. Pedrell et les grands polyphonistes. Mitjana, Anglés 1347
- BRETON, CHAPI** : Réaction contre l'italianisme. La nouvelle zarzuela. Thomas Breton : la veine populaire. Chapi : esprit et bonne humeur 1355
- ALBENIZ, GRANADOS** : Liens avec le passé. Albeniz : sa formation ; son caractère ; séjour à Paris : l'influence de Debussy. Granados et la zarzuela : prestige du monde « goyesque » 1358
- FALLA, TURINA** : Style andalou flamenco et jondo ; son origine. Un talent mal orienté. Falla et le milieu madrilène. Contact avec Paris ; une nouvelle manière. Le langage des vihuelistes. 1362
- NATIONALISME ET NÉO-ROMANTISME** : Deux tendances parallèles. *Quatuors* et autres œuvres de Del Campo. Les post-romantiques : F. de la Viña, Espla. Les zarzuelistes 1367

LA GÉNÉRATION DU XX^e SIÈCLE. LE MOMENT ACTUEL : Ernesto Halffter; le retour à Scarlatti. Rodolfo Halffter. Trois Madrilènes : Bacarisse, Bautista, Pittaluga, Bal, Torner et d'autres compositeurs émigrés. Ceux qui sont restés en Espagne. La jeune génération 1370

BIBLIOGRAPHIE. 1374

LA MUSIQUE ITALIENNE AU XX^e SIÈCLE, *par Guido M. GATTI.*

L'opéra à la fin du XIX^e siècle. Premiers indices d'un renouveau musical. La période « héroïque » des novateurs. 1376

PIZZETI : L'œuvre d'art conçu à la manière romantique; richesse et rigueur du langage musical. 1379

MALIPIERO : Révolte contre le XIX^e. L'« idéal classique d'un esprit romantique » 1380

CASELLA : D'une recherche angoissée au formalisme complaisant. 1381

ALFANO : Le symphonisme lyrique. *Leggenda di Sakuntala*. . . . 1382

RESPIGHI : Transposition, sur le plan moderne, des éléments du passé 1383

BUSONI : L'attitude « faustienne ». Le goût de la mélodie. . . . 1384

GHEDINI : De l'académisme à la poésie. Une musique transparente, au dessin rigoureux 1386

DALLAPICCOLA : Maîtrise du langage dodécaphonique. Le pouvoir suggestif des timbres. 1387

PETRASSI : Les grands architectures romaines. Vers une nouvelle manière? 1388

LES COMPOSITEURS NOUVEAUX VENUS : Un « terrain » favorable. Les dodécaphonistes; conflit entre la personnalité et le système. Peragallo. Malipiero. Nielsen. Vlad. Turchi. Un musicien « engagé » : Zafred. Menotti : le *suspense* dramatique. Tosatti. 1389

BIBLIOGRAPHIE. 1393

LA MUSIQUE EN ANGLETERRE, *par Denis STEVENS.*

L'apport de l'étranger. Vie musicale. L'opéra : Walton, Bliss, Tippett, Berkeley, A. Benjamin; Britten : *Peter Grimes* et autres œuvres; les jeunes compositeurs. Musique symphonique: Searle, Fricker, Arnold et quelques autres. Œuvres instrumentales et vocales de Britten. J. Stevens, R. V. Williams. Musique de film. Musique de chambre. Musique chorale. Une renaissance durable 1394

BIBLIOGRAPHIE. 1400

L'ÉCOLE AMÉRICAINE, *par Virgil THOMSON.*

Il n'y a pas de style américain. Traits caractéristiques. Le rythme. Influence de la musique populaire. Crescendo de rythme fixe. Le vocabulaire personnel de la musique américaine. 1401

BIBLIOGRAPHIE. 1406

LE DÉCLIN DE L'OPÉRETTE, par René DUMESNIL.

- Floraison de l'opérette au dernier tiers du XIX^e siècle. Aux environs de 1910, le genre était considéré comme périmé. L'œuvre de Messager. *Phi-Phi*. Maurice Yvain. *L'Heure espagnole*. Le théâtre d'essai de l'Exposition internationale de 1937. *Le Roi Pausole*. *Les Petites Cardinal*. Prédominance de la vedette et de la mise en scène au détriment de la valeur de la partition musicale. Le *show*. Victoire de l'opérette à grand spectacle. Les partitions « rajeunies ». Ce qui faisait le succès de l'opérette au milieu du XIX^e siècle, Le *distinguo* d'Honegger. *Loin de Rueil*. La standardisation, menace pour l'opérette. 1408

MUSIQUE ÉLECTRONIQUE, EXPÉRIMENTALE ET CONCRÈTE, par Jean-Étienne MARIE.

- Les deux aspects traditionnels des problèmes d'acoustique. *Lois et styles des harmonies musicales*, d'E. Costère. Nature des rapports de l'acoustique et de la création musicale. Les deux gammes symétriques de A. de Bertha. Rameau, acousticien. 1418
- TERMINOLOGIE** : Dissociation entre ce qui est électronique et ce qui n'est qu'électrique. Les instruments électroniques. Musique concrète et musique électronique. 1420
- DU DIAPASON A LA LAMPE TRIODE** : Mouvement vibratoire amorti. Variations de l'amplitude des vibrations. Circuit oscillant. Oscillation entretenue. Fonction oscillatoire de la lampe triode. 1421
- IONISATION. 1422
- EFFET EDISON. 1424
- TRIODE 1424
- LUTHERIE ÉLECTRONIQUE : LE MARTENOT** : Caractères du Martenot et de l'Ondioline. Utilisation du phénomène de battement. Émission, réception. Son sinusoïdal. Enrichissement de la gamme de sonorités par l'adjonction de haut-parleurs. Ruban et clavier. Utilisation du Martenot par les compositeurs français 1425
- LUTHERIE ÉLECTRONIQUE : ONDIOLINE** : Le multibrateur. Fragmentation de la résistance. Dosages des harmoniques. Similitude des timbres de l'orchestre et de ceux fournis par l'Ondioline. Dissociation, dans la production du son, de l'intensité et de l'attaque. Régime permanent. Détails techniques sur l'instrument. Son utilisation. 1431
- MUSIQUE CONCRÈTE** : Pierre Schaeffer au Club d'essai de la R.T.F. Triple manipulation. 1435
- FILTRES 1437
- RÉVERBÉRATION : Dispositif de la chambre d'écho. Concert de bruits, présenté par P. Schaeffer. 1438
- L'ÉQUIPEMENT DU STUDIO DE MUSIQUE CONCRÈTE. CARACTÉRIOLOGIE SONORE** :
- PHONOGENE : Les deux types de phonogène. 1441
- MAGNÉTO A PISTES MULTIPLES : Employée dans le cas de diffusion spatiale 1442
- MORPHOPHONE ET RÉGULATEUR DE VITESSE : Les têtes d'effacement, d'enregistrement, et de lecture. La *Symphonie pour un homme seul*, de Schaeffer. But de ses recherches. 1443

LES COMPOSITEURS ET LA MUSIQUE CONCRÈTE :	
Pierre Henry. Analyses de l' <i>Étude poétique</i> de Milhaud et des <i>Modes de valeur et d'intensité</i> , de Messiaen. Le groupe dodéca-phonique. La notion de série combinée avec la notion de permutation. La <i>Sonate pour piano et violon</i> de Michel Philippot. L' <i>Étude sur un son</i> , de P. Boulez.	1448
LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE : Stockhausen et le Studio de musique électronique de Cologne. Hétérodyne et Trautonium. Les expériences de Stockhausen.	
« COMPOSITION 1953 N° 2 » : Analyse de cette œuvre	1457
FRÉQUENCES	1459
AMPLITUDES	1460
DURÉES	1460
ÉQUILIBRE FORMEL	1461
DEMAIN : Vulgarisation de la musique électronique. Conjectures sur l'évolution de la musique électronique. Multiplication des studios de musique expérimentale. De nouveaux collaborateurs. Développement de la musique expérimentale dans la musique de chambre et le domaine orchestral.	
BIBLIOGRAPHIE.	1467

LA MUSIQUE HORS DU CONCERT

LE CARILLON, *par Jacqueline GOGUET.*

Origine. Étymologie. Les cloches au Moyen âge. <i>Voorslag</i> , jacquemart, carillon, <i>beiaard</i> . Carillonneurs en Flandre et en France. Jef Denÿn et la technique moderne. Les compositeurs. Les fondeurs. L'art campanaire dans le monde actuel.	1471
BIBLIOGRAPHIE.	1476

LA CHANSON LITTÉRAIRE ET LES SOCIÉTÉS CHANTANTES, *par France VERNILLAT.*

Codification de la chanson littéraire au XVIII ^e siècle. Chanson et parodie. Amphigouri. Pot pourri. Vaudeville. Chanson à tableau.	1477
LE PREMIER CAVEAU : Fondateurs et personnalités qui participaient aux réunions. Sous le signe de l'épigramme. Une société d'entraide fraternelle. Dispersion du groupe	1480
LE DEUXIÈME CAVEAU : Reconstitution de la société élargie. Les chansonniers : Piron, Collé, l'abbé de Lattaignant, Vadé. . . .	1481
LA CHANSON SOUS LA RÉVOLUTION : Les chansons dans les sections patriotiques, puis dans les salles de spectacle, enfin dans les prisons.	1482
SOCIÉTÉS CHANTANTES ISSUES DU CAVEAU : Les « Dîners du Vaudeville ». Ses statuts. Les « Déjeuners des Garçons de bonne humeur ». Formation en province de sociétés chansonnieres . .	1483
LE CAVEAU MODERNE : Ses membres. Béranger, secrétaire perpétuel. Publications du Caveau moderne. <i>La Clef du caveau</i> , de Pierre Capelle. Les soirées musicales du Caveau moderne. Politisation des chansons. Captivité de Béranger.	1484

TABLE ANALYTIQUE

1869

DÉCLIN DU CAVEAU : Absence de verve.	1486
LA GOGUETTE : Chansonniers populaires. « Les Bergers de Syracuse ». Multiplication des goguettes. Leurs traditions propres. Émile Debraux. Après le coup d'État du 2 décembre, l'interdiction du droit de réunion porte un coup fatal aux goguettes. Quelques goguettiers restés célèbres.	1487
LA LICE CHANSONNIÈRE : Fondation en 1831. Fusion du Caveau et de la Lice.	1490
LES CABARETS ARTISTIQUES : Goudeau et les « Hydropathes ». Hommage à la Sorbonne. En 1881, ouverture du Chat-Noir. Les années glorieuses du Chat-Noir. Le cabaret des Quat-z'Arts. Le « Lapin à Gill ». Bruant, Botrel, etc. Agnès Capri. « Les Gueux du Paradis ».	1490
BIBLIOGRAPHIE.	1493

LA MUSIQUE DE FILM, *par Olivier CLOUZOT.*

Le cinéma, phénomène social et « art total »	1494
LA MUSIQUE ET L'ATTITUDE DU SPECTATEUR : L'émotion, née d'un envoûtement.	1495
LA MUSIQUE, SUBSTANCE VIVANTE DE L'ÉCRAN : La réalité cinématographique, une création de l'imaginaire. La musique de film, comparable à la lyre d'Orphée.	1496
LES INCIDENTAUX ET LEUR INFLUENCE SUR L'ESTHÉTIQUE DU SONORE : Les « kinothèques ». Académisme sentimental. Négligence de la forme.	1498
LE LANGAGE DES SONS : Signification des images. Un contrepoint au niveau du langage.	1500
LEITMOTIV ET CINÉMA : Le thème musical messager de l'action.	1501
CRÉATION ET ENREGISTREMENT DE LA MUSIQUE DE FILM : Les diverses phases du montage. Le <i>play-back</i>	1502
SYNCHRONISATION AUDIO-VISUELLE ET MIXAGE : Comment associer la musique aux images. Eisenstein et Prokofiev. Grémillon : le dosage des sons. <i>La Rue de la honte</i>	1504
LA MUSIQUE « CLASSIQUE » EMPLOYÉE DANS LE FILM : La musique déformée par l'image : <i>Brève Rencontre</i>	1507
QUELQUES APERÇUS HISTORIQUES SUR LA MUSIQUE DE FILM : La musique, parente pauvre du cinéma. Au temps du muet. Musique « commerciale ». <i>Hallelujah</i> . René Clair : la lutte contre le parlant ; un style qui tient de l'opérette. Maurice Jaubert. Renoir : les effets de contraste. Les grands compositeurs et le cinéma. Musique de film en Allemagne ; <i>l'Opéra de quat'sous</i> . <i>Alexandre Nevsky</i> . Une nouvelle conception du sonore : <i>le Corbeau</i> . Grémillon et Roland-Manuel ; valeur musicale du bruitage. Baudrier. Grunenwald et les films de Bresson : une pureté classique. Une analyse forcément incomplète. <i>Le musical aux États-Unis</i>	1508
DESSINS ANIMÉS ET COURTS MÉTRAGES : <i>Fantasia</i> : ce qu'il ne faut pas faire. Jean Mitry, les correspondances audio-visuelles : <i>Pacific 231</i> . Films expérimentaux de Mac Laren.	1519
SITUATION PRÉSENTE ET PERSPECTIVES DE LA MUSIQUE DE FILM : Influence du disque sur la musique de cinéma. Introduction du jazz. Évolution possible.	1521
BIBLIOGRAPHIE.	1522

MUSIQUE, RADIODIFFUSION ET TÉLÉVISION, *par* *Henri BARRAUD.*

- La musique, art gratuit mais assujéti à la vie collective. Collaboration intime du compositeur, des interprètes et du public. Phénomène social. Après la guerre de 1914, disparition du petit capitalisme, augmentation du coût des concerts, évolution de la technique dans la musique et, de ce fait, éloignement du public. Bilan négatif de l'activité musicale en France. Un problème financier. Importance historique de la radiodiffusion. Supériorité du monopole d'État sur la radio privée. Budget de la R.T.F. Faible pourcentage de la musique dans les émissions. Rôle culturel de la radiodiffusion. Marge d'erreur de toute consultation du public. La spécialisation des chaînes d'émission. Mission de la radio dans le domaine musical. Résurrection par la radio de cinq siècles de création musicale. La musique de notre temps. Recherches de techniques nouvelles. Le Club d'essai. Le principe du concert public doit être maintenu. Servitudes de la technique. Stéréophonie. Altération des sons et de leurs rapports par le microphone. Atteinte à l'intégrité de l'œuvre par les manipulations du potentiomètre. Technique de la prise du son. Acoustique du studio, dosage des micros. 1523
- Développement de la télévision. Fâcheux effets de la télévision dans le domaine du concert symphonique. Nécessité de la vulgarisation. Le problème de la musique de chambre et du théâtre lyrique. L'opéra télévisé doit être un opéra de chambre. . . . 1540
- BIBLIOGRAPHIE.* 1546

SCIENCE ET CRITIQUE

LA MUSICOLOGIE, SCIENCE DE L'AVENIR, *par* *Émile HARASZTI.*

- Les quatre groupes de sciences qui fondent la musicologie. L'herméneutique, selon Kretzschmar. Les conjectures de Schering' . . 1549
- LES ETHNOLOGUES : La musicologie comparée. Son précurseur : J.-J. Rousseau. Fétis pose les fondements d'une classification systématique. Vogue de la méthode comparative à la fin du XIX^e siècle. Étude sur le folklore français : Weckerlin, Bourgault-Ducoudray, Tiersot. P. Aubry, le premier à publier deux volumes de musicologie comparée. Application à la musique du groupement de Strzygowsky par Hornbostel. Ethnographie ou ethnologie musicale. Son essor lié à l'apparition du phonographe. Avertissement de Riemann contre l'ethnographie musicale. Essai de reconstitution, par Sachs, de la préhistoire musicale de l'Europe. Ce qu'il y a de contestable dans sa thèse. Le problème des origines de la polyphonie occidentale : Schneider. Hypothèses. 1550
- LES HISTORIENS : Kaspar Printz. *L'Histoire de la musique* de Bonnet et Bourdelot. *Storia della musica*, du Père Martini. *L'Essai sur la musique ancienne et moderne*, de J.-B. de La Borde. Burney et Hawkins. Gerbert, baron de Hornau. Forkel. 1558
- LES PREMIERS MUSICOLOGUES EN FRANCE : Fr. Louis Perne. A. Choron : son activité scientifique et son action éducatrice. Fondation de l'Institution royale de Musique classique et religieuse en

1817. Naissance, avec Fétis, de la musicologie moderne. Sa *Biographie universelle des musiciens*. La théorie de Fétis. Ambros et Lach. Le prince de la Moskova. J. d'Ortigue; son *Dictionnaire...* Edmond de Coussemaker, grand médiéviste. La Fage. F. Clément. Restauration du chant grégorien sous Louis-Philippe. Manque de méthode historique et de sens critique chez Van der Straeten. *Le Trésor des pianistes*, d'A. et Louise Farrenc et *les Clavecinistes* de Lefroid de Méreaux. L'organographe Vidal. 1561
- LES MUSICOLOGUES EN ALLEMAGNE : Publications. E. Eitner. *Le Répertoire international des sources musicales*. Le Bach de Spitta. Hugo Riemann, sa théorie. 1569
- PHILOSOPHIE ET SOCIOLOGIE : Théories sur les origines de la musique. Influence du positivisme. Bernheim. G. Adler, chef de l'école viennoise. La critique du style. Déclin du positivisme sous l'influence de Dilthey. Sociologie de la musique. Crise de la musicologie. Les petits maîtres, précurseurs. Répercussions politiques sur les sciences humaines. 1571
- MÉTHODES MODERNES : Les deux types de musicologues, selon Seeger. Diversité des études. La connaissance théorique et pratique de la composition, base indispensable pour le musicologue. Les quatre époques de l'évolution des études musicologiques. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, de H. Expert . 1575
- ROMAIN ROLLAND, PIRRO, AUBRY : La thèse de Romain Rolland. *Haendel, Beethoven*. Pirro, exégète de Bach. L'essor de la musicologie médiévale avec Aubry; la lecture modale. Polémique entre Beck et Aubry sur la priorité de la nouvelle méthode. Preuves posthumes de la priorité d'Aubry. 1578
- LALO. L'ESTHÉTIQUE MUSICALE : Sa théorie. La critique de P. Masson. La conception de Lalo annonce l'histoire structurale. La question du « baroque ». Les différentes thèses en présence 1583
- LES CONTEMPORAINS : Lionel de La Laurencie. G. de Saint-Foix. Th. Gérold. A. Boschot. J.-C. Prod'homme. Van der Borren. Quelques élèves de Pirro. P.-M. Masson. Gautier. L'enseignement de la culture musicale au Conservatoire. Les chaires de musicologie en France et dans le monde. État encore naissant de la musicologie. Musicologie, science de l'avenir. . . 1585
- BIBLIOGRAPHIE. 1591

LA CRITIQUE MUSICALE, par Émile HARASZTI.

- QU'EST-CE QUE LA CRITIQUE MUSICALE? : Jugements sévères de R. Rolland et de V. d'Indy sur la critique. Opinions de Saint-Saëns, de Willy, de Satie. Les trois formes de critique, selon Bülow. Difficulté de juger ses contemporains. *Le Cas Debussy*. D'où vient le changement perpétuel du goût musical. La presse fournit une contribution décisive à l'histoire du goût musical. Les musiciens mis en accusation par la presse de leur temps. Sur quoi se fonde la spéculation esthétique. . . 1593
- LA CRITIQUE MUSICALE EN FRANCE : Naissance au XVIII^e siècle de la critique musicale au sens esthétique. Les *Salons* de Diderot. Les périodiques. Les *Mémoires secrets* de Bachaumont : bataille des gluckistes et des piccinistes, critique sur Lesueur. La critique sous la Révolution. Les « Tablettes de Polymnie ». Critiques de Weber sur la seconde manière de Beethoven. D'autres jugements sur Beethoven. En 1827, fondation de la « Revue musicale » par Fétis. Fétis, bon théoricien et mauvais critique. Fusion de la « Revue musicale » avec la

« Gazette musicale », sous la direction de Schlesinger. Berlioz critique. En 1838, fondation de « la France musicale », par Marie et Léon Escudier. Castil-Blaze, Joseph d'Ortigue. Les écrivains, critiques musicaux. Éloge funèbre de Chopin par George Sand. Les critiques de la « Revue des Deux Mondes ». Pier Angelo Fiorentino. La critique sous le Second Empire. Jugements absurdes de la critique sur <i>Carmen</i> . A. Jullien, Romain Rolland. Bellaigue : ses jugements sur Chopin, sur <i>Pelléas et Mélisande</i> et <i>l'Heure espagnole</i> . La critique bien parisienne de Willy. La critique et <i>l'Après-midi d'un faune</i> . M. Croche, <i>anti-dilettante</i> . Ravel, champion fanatique de la vérité. La « Revue wagnérienne » de E. Dujardin. Dukas, critique. Quelques critiques musicaux du xx ^e siècle	1598
LA CRITIQUE MUSICALE HORS DE FRANCE :	
ALLEMAGNE : La <i>Critica musica</i> de Mattheson. Revues et périodiques. Jugement de Rochlitz sur <i>Fidélité</i> . Les critiques de Hoffmann. Rellstab. La « Neue Zeitschrift für Musik » de Schumann	1621
AUTRICHE : Campagne de presse contre le romantisme menée par Hanslick. La querelle Brahms-Wolf. Revues et périodiques. . .	1624
PAYS ANGLO-SAXONS : Le journalisme musical, les revues, les critiques en Angleterre et aux États-Unis.	1626
DANS LES AUTRES PAYS : Bohême. Pologne. Russie. Italie. Espagne. Pays scandinaves. Belgique. Autriche. Roumanie. Hongrie. Yougoslavie	1627
LE RÔLE DE LA CRITIQUE : Les trois phases de l'intervention de la critique à propos d'un chef-d'œuvre révolutionnaire. Les dénigreur de l'art contemporain. Commercialisation de l'art. Nouvelles exigences auxquelles est soumis le critique actuel. Rôle de la sensibilité et de l'intuition. Rôle de la critique : réduire l'écart entre le progrès de l'art et le retard du public	1629
BIBLIOGRAPHIE.	1631

TABLE GÉNÉRALE

TABLE GÉNÉRALE

<i>Préface</i>	IX
<i>Note de l'éditeur</i>	XIII
<i>Liste des collaborateurs</i>	XV

VERS LE CLASSICISME

L'OPÉRA

Opéra bouffe et opéra-comique, par <i>Donald Jay</i> <i>Grout</i>	5
La Querelle des bouffons, par <i>Eugène Borrel</i>	26
Gluck et la réforme du drame lyrique, par <i>Georges Favre</i>	40

LE CONCERT

Le Concert spirituel (1725-1791), par <i>Félix</i> <i>Rauget</i>	57
L'École française instrumentale au XVIII ^e siècle, par <i>Marc Pincherle</i>	70
Le Classicisme français et le problème de l'ex- pression musicale, par <i>Roland-Manuel</i>	82
La Musique instrumentale italienne au XVIII ^e siècle, par <i>Marc Pincherle</i>	94

ACTIVITÉS MUSICALES EN ALLEMAGNE

L'Ère de l'Empfindsamkeit, par <i>Carl de Nys</i>	117
Georges Philippe Telemann, par <i>Carl de Nys</i>	121
Les Fils de Jean-Sébastien Bach, par <i>Carl de Nys</i>	127
La Musique dans les cours et chapelles alle- mandes, par <i>Carl de Nys</i>	141

LES MAÎTRES CLASSIQUES

Formation du style classique en Europe, par <i>Marc Pincherle</i>	155
Haydn, par <i>Jens Peter Larsen</i>	178
Mozart, par <i>Carl de Nys</i>	197

A L'ORÉE DU ROMANTISME

La Musique de clavier en France de 1760 à 1850 par <i>Georges Favre</i>	277
Ludwig Van Beethoven, par <i>Claude Rostand</i>	293
Schubert, par <i>Dorel Handman</i>	339
La Musique en Espagne (1750-1880) par <i>José Subira</i>	376

ASPECTS DU ROMANTISME

L'Opéra-romantique en Allemagne, par <i>Edward J. Dent</i>	389
L'Opéra en France à l'époque romantique, par <i>René Dumesnil</i>	403
L'Opéra italien de Cimarosa à Verdi, par <i>Donald Jay Grout</i>	425
Le Lied romantique allemand, par <i>Marcel Beaufrils</i>	447
Paganini, par <i>Renée de Saussine</i>	465

LA GRANDE GÉNÉRATION ROMANTIQUE

Berlioz, par <i>Fred Goldbeck</i>	477
Mendelssohn, par <i>Dorel Handman</i>	499
Schumann, par <i>Dorel Handman</i>	506
Frédéric Chopin, par <i>Dorel Handman</i>	521
Liszt, par <i>Émile Haraszti</i>	533
Richard Wagner, par <i>Marcel Beaufrils</i>	571
Giuseppe Verdi, par <i>Claudio Sartori</i>	620

HÉRITAGE DU ROMANTISME

LE NATIONALISME MUSICAL ET LES VALEURS ÉTHNIQUES

Les Écoles nationales, par <i>Constantin Brăiloiu</i>	661
L'École russe, par <i>Henry Barraud</i>	673
La Musique en Scandinavie et en Bohême, par <i>Émile Haraszti</i>	700

L'ÉVOLUTION EN EUROPE OCCIDENTALE AU DÉCLIN DU ROMANTISME

Johannes Brahms, par <i>Claude Rostand</i>	721
Saint-Saëns, par <i>Dorel Handman</i>	732
La Musique de ballet au XIX ^e siècle, par <i>Émile Haraszti</i>	738

TABLE GÉNÉRALE

1877

Le Théâtre lyrique en France au déclin du xix ^e siècle, par <i>René Dumesnil</i>	766
La Musique anglaise au xix ^e siècle, par <i>Henry Raynor</i>	780
La Musique austro-allemande après Wagner, par <i>Heinrich Strobel</i>	790
Giacomo Puccini, par <i>Guido M. Gatti</i>	812

LE RENOUVEAU FRANÇAIS

Emmanuel Chabrier, par <i>Roger Delage</i>	831
L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves, par <i>Marie-Louise Boellmann-Gigout</i>	841
L'Évolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880, par <i>Roland-Manuel</i>	867
César Franck, par <i>Léon Vallas</i>	880
Vincent d'Indy, par <i>Léon Vallas</i>	900

LE XX^e SIÈCLE

Claude Debussy, par <i>André Schaeffner</i>	909
Maurice Ravel, par <i>Roland-Manuel</i>	927
Paul Dukas, par <i>Tony Aubin</i>	942
Albert Roussel, par <i>Marc Pincherle</i>	949
Érik Satie, par <i>Rollo Myers</i>	965
L'Esthétique des Ballets russes, par <i>Myriam Soumagnac</i>	976
La Musique et les Ballets russes de Serge de Diaghilev, par <i>Francis Poulenc</i>	985
Igor Stravinsky, par <i>Hans Heinz Stuckenschmidt</i>	992
Serge Prokofiev, par <i>Vladimir Fédorov</i>	1023
Béla Bartok, par <i>Gisèle Brelet</i>	1036
Le Jazz, par <i>André Hodeir</i>	1075

SITUATION DE LA MUSIQUE CONTEM-
PORAINE

Musique contemporaine en France, par <i>Gisèle Brelet</i>	1093
La Musique moderne en Allemagne, en Au- triche et en Suisse alémanique, par <i>Hein- rich Strobel</i>	1276
La Musique dans les Républiques populaires, par <i>Marcel Frémiot</i>	1323
La Musique espagnole, par <i>Adolfo Salazar</i>	1346

La Musique italienne au xx ^e siècle, par <i>Guido M. Gatti</i>	1376
La Musique en Angleterre, par <i>Denis Stevens</i>	1394
L'École américaine, par <i>Virgil Thomson</i>	1401
Le Déclin de l'opérette, par <i>René Dumesnil</i>	1408
Musique électronique, expérimentale et concrète par <i>Jean-Étienne Marie</i>	1418
LA MUSIQUE HORS DU CONCERT	
Le Carillon, par <i>Jacqueline Goguet</i>	1471
La Chanson littéraire et les sociétés chantantes, par <i>France Vernillat</i>	1477
La Musique de film, par <i>Olivier Clouzot</i>	1494
Musique, radiodiffusion et télévision, par <i>Henry Barraud</i>	1523
SCIENCE ET CRITIQUE	
La Musicologie, science de l'avenir, par <i>Émile Haraszti</i>	1549
La Critique musicale, par <i>Émile Haraszti</i>	1593
TABLEAU CHRONOLOGIQUE.	1633
INDEX DES NOMS.	1707
INDEX DES ŒUVRES	1789
TABLE ANALYTIQUE	1837

*Ed. n° 9 691 ; dépôt légal : 4^e trimestre 1963 (652).
Imprimé en France.*

UNIVERSAL
LIBRARY



114 429

UNIVERSAL
LIBRARY